Erläuterungen und Kommentar zu

Lessings Laokoon

von Geheimrat Prof. Dr. A. Schmarsow


LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

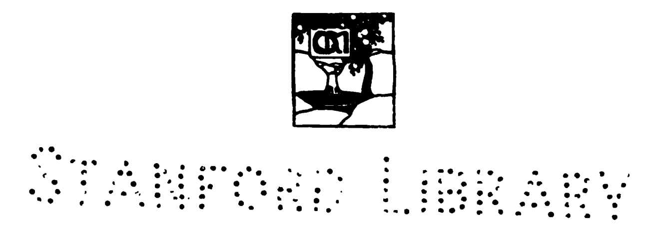




ERLÄUTERUNGEN UND KOMMENTAR ZU LESSINGS LAOKOON

von

AUGUST SCHMARSOW



1907
VERLAG VON QUELLE & MEYER IN LEIPZIG

Inhalt





Erläuterungen

zu

Lessings Laokoon

I.

Körperschönheit

Sogleich in den ersten Zeilen der Vorrede zum Laokoon verrät uns Lessing, daß der Beweggrund seines Eingreifens mit dieser Schrift nicht allein in der kritischen Feststellung der Grenzen zwischen Malerei und Poesie gesucht werden darf, sondern daß es warme Begeisterung war, die auch ihn ergriffen hat. Das eine Wort „Schönheit“, mit dem der Philosoph in die Schranken tritt und zwischen dem Kunstliebhaber auf der einen, dem Kunstkritiker auf der anderen Seite den Mittelpunkt einnimmt, — es bezeugt, im Zusammenhang vollends mit den Hauptprinzipien des Ganzen, was die Geister bewegte und was auch Lessing erfüllt. Die Einsicht, daß wir „den Begriff der Schönheit zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen“, weist auf die Quelle zurück. Es sind Winckelmanns Offenbarungen aus der antiken Schönheitslehre, so weit sie bis dahin bekannt geworden, die jeder Erklärer des „Laokoon“ vorwegnehmen muß. Und wo keine strenge chronologische Abrechnung zwischen beiden bezweckt wird, wie hier, da erwächst als erste Aufgabe des Versuches, Lessings Schrift nach ihrem wertvollsten Inhalt wieder lebendig und fruchtbar zu machen und an ihrer Hand das Verständnis der Kunst zu erschließen, die zusammenfassende Darstellung der Lehre Winckelmanns, die natürlich wieder mit der Philosophie seiner Zeit zusammenhängt, Begriffe Wolffs und Baumgartens handhabt, wie Moses Mendelssohn und Lessing selbst.

Was können jene körperlichen Gegenstände sein, fragen wir zunächst, von denen wir den Begriff der Schönheit entnehmen. Sie müssen sich in unsrer Umgebung vorfinden, damit sie uns in die Sinne fallen. Also sind es sicher Naturdinge; denn sie sollen fertig gegeben sein, während erst die Anwendung des Begriffs und daraus abgeleiteter Regeln das Menschenwerk auftauchen läßt, d. h. die Herstellung von Kunstprodukten nach Maßgabe der erkannten Schönheit. Unter den Naturdingen ist es für den Men-

schen selbstverständlich in erster Linie der Menschenkörper selbst, und von ihm aus dann das ähnlich organisierte Geschöpf, was in Betracht kommt. Wir Menschen verstehen ursprünglich garnichts als uns selbst und Unsersgleichen; nur was wir selber mit dem Mechanismus unsres Leibes nachmachen können, was wir in den eigenen Leibesempfindungen erfahren, ist unserem Gefühl zugänglich. Und menschliche Empfindungen, Gefühle, Vorstellungen, vor allem menschliche Willensregungen übertragen wir auf alle Dinge. Alles übrige bleibt uns lange fremd. Diese Vermenschlichung geschieht frei und unbefangen, ganz absichtslos und natürlich zuerst, bis wir durch widersprechende Erfahrungen lernen, daß es auch andersgeartete Wesen gibt, und daß von der Welt da draußen ein Rest zurückbleibt, den wir mit solcher Auffassung nicht bewältigen. Immer jedoch erhält sich diese Voraussetzung gleicher Natur der Dinge mit uns, und nur der Einklang mit ihr befriedigt unser Gefühl.

Menschen sind deshalb die körperlichen Gegenstände zunächst, denen wir den Eindruck der Schönheit verdanken, und nach menschlicher Organisation beurteilen wir alle Kreaturen sonst. Es ist die organische Schönheit unsres Leibes, um die es sich vor allen Dingen handelt. Wie gelangen wir zu deren Verständnis? — doch sicher durch die Vorstufen sinnlicher Wahrnehmung, im vollsten Einvernehmen unseres Gesichts mit unsern innern Tastempfindungen; durch unser eignes lebendiges Gefühl, wie wir zu sagen pflegen.

„Die Fähigkeit der Empfindung des Schönen hat der Himmel allen vernünftigen Geschöpfen, aber in sehr verschiedenem Grade gegeben“, — erklärt Winckelmann selbst.[1]) „Meistens ist das Gefühl nur kurz, wie der Ton einer kurzgespannten Saite. Die Fähigkeit das Schöne zu empfinden ist, wie der poetische Geist, eine Gabe des Himmels. Sie bildet sich von selbst, aber sie würde ohne Lehrer und Unterricht leer und tot bleiben. Die Empfindung des Schönen wird durch gute Erziehung geweckt und gezeitigt. Sie meldet sich früher als bei vernachlässigter Erziehung, wenn diese sie auch nicht ersticken kann. Sie entwickelt sich eher an großen als an kleinen Orten, und im Umgang mehr als durch Gelehrsamkeit. Denn das viele Wissen, sagen die Griechen, erweckt noch keinen gesunden Verstand. Das Leben an Orten

---

[1]) Werke, passim. Bei der Verschiedenheit der Ausgaben wird die Angabe der Seitenzahlen zu hinderlich für den Druck. Der Wortlaut wird in gewissenhafter Genauigkeit gegeben; aber unsere Zusammenstellung ist auch eine Hauptsache, auf die es ankommt.

ohne große Veränderung, in einem Umgang nur mit Seinesgleichen, in beständiger Arbeit und in Sorgen der Nahrung schränkt den Geist ein.“

„Bei angehender Jugend ist die Empfindung des Schönen, wie eine jede Neigung, in dunkle und verworrene Rührungen eingehüllt. Deutlicher macht sie sich bemerkbar, wenn etwa beim Lesen eines Autors die Empfindung stärker berührt wird.“ (W. denkt gewiß an Platon.)

„Mehr Empfindung wird zum Schönen in der Kunst als in der Natur erfordert, weil jenes . . . ohne Leben ist und durch die Einbildung erweckt oder ersetzt werden muß. Da aber diese weit feuriger in der Jugend als im männlichen Alter ist, so soll die Fähigkeit, von der wir reden, zeitig geübt und auf das Schöne geführt werden, ehe das Alter kommt, in dem wir uns entsetzen zu bekennen, es nicht zu fühlen.“

„Das wahre Gefühl des Schönen gleicht einem flüssigen Gips, der über den Kopf des Apollo gegossen wird und denselben in allen Teilen berührt und umgibt.“ (Wir sprechen deshalb heute von Formgefühl und tastendem Formsehen.)

„Das Vorbild dieses Gefühls ist nicht, was Trieb, Freundschaft und Gefälligkeit anpreisen, sondern was der innere feinere Sinn, der von allen Absichten geläutert sein soll, um des Schönen willen selbst empfindet.“

„Das Werkzeug dieser Empfindung ist der äußere Sinn, und der Sitz derselben der innere: jener muß richtig, und dieser empfindlich und fein sein. Es ist aber die Richtigkeit des Auges eine Gabe, die vielen mangelt, wie ein feines Gehör und ein empfindlicher Geruch. Der innere Sinn ist nicht allezeit dem äußern proportioniert; denn er ist nicht in gleichem Grade empfindlich wie dieser, weil er mechanisch verfährt, wo dort eine geistige Wirkung ist. Der innere Sinn ist die Vorstellung und Bildung der Eindrücke in dem äußern Sinn. Er muß fertig, zart und bildkräftig sein. Fertig und schnell, weil die ersten Eindrücke die stärkeren sind und der Überlegung vorangehen. Was wir durch Überlegung empfinden ist schwächer. Zart muß dieser Sinn sein, weil das Schöne in der Harmonie der Teile besteht. Ihre Vollkommenheit ist ein sanftes Steigen und Sinken und wirkt gleichmäßig in unsrer Empfindung. Jede heftige Empfindung ist der Betrachtung und dem Genusse des Schönen nachteilig, weil sie zu kurz ist. Sie fährt auf einmal dahin, was sie stufenweise erreichen sollte.“

„Selbst feurige flüchtige Köpfe sind nicht die fähigsten zur Empfindung des Schönen. So wie der Genuß unser selbst und das wahre Vergnügen in der Ruhe des Geistes und des Körpers zu erlangen ist, so ist es auch der Genuß des Schönen, der also zart und sanft sein muß, und wie ein milder Tau kommt, nicht wie ein Platzregen."

„Die dritte Eigenschaft des innern Gefühls, welche in einer lebhaften innern Nachbildung des betrachteten Schönen besteht, ist eine Folge der beiden erstern, und nicht ohne jene. Ihre Kraft wächst, wie das Gedächtnis, durch die Übung. Diese Fähigkeit ist als eine seltene Gabe des Himmels zu schätzen, welche den Sinn zum Genuß des Schönen und des Lebens selbst fähig gemacht hat. Denn Glückseligkeit des Lebens besteht in einer Dauer angenehmer Empfindungen."

„Das Schöne ist von weiterem Umfang als die Schönheit. Das Schöne erstreckt sich auf alles was gedacht, entworfen und ausgearbeitet wird. Die Schönheit geht eigentlich die Bildung (Gestaltung) an, und sie ist die höchste Absicht der Kunst."

„Die Schönheit ist eins von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört."

„Es kann leichter von der Schönheit gesagt werden, was sie nicht ist, als was sie ist; und es verhält sich einigermaßen mit der Schönheit und ihrem Gegenteil wie mit der Gesundheit und Krankheit. Diese fühlen wir und jene nicht."

„Ein bejahender Begriff erfordert die Kenntnis des Wesens selbst, in welches wir bei wenig Dingen hineinzusehen vermögend sind . . . Wir müssen uns begnügen, aus lauter einzelnen Stücken wahrscheinliche Schlüsse zu ziehen."

„Die Unmöglichkeit das Wesen der Schönheit zu erklären und genau zu bestimmen entsteht daher, weil sie über unsere Fassungskraft hinausgeht. Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und Unteilbarkeit von der Materie unterscheidet. Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich suchet ein Geschöpf zu zeugen nach dem

Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Kreatur. Die Formen eines solchen Bildes (Ideals) sind einfach und ununterbrochen, und in dieser Einheit mannigfaltig, eben dadurch aber sind sie harmonisch."

„Die Weisen, die den Ursachen des allgemeinen Schönen nachgeforscht haben und bis zur Quelle des höchsten Schönen zu gelangen suchten, haben dasselbe in der vollkommensten Übereinstimmung des Geschöpfes mit dessen Absichten, und der Teile unter sich und mit dem Ganzen gesetzt. Da dies aber gleichbedeutend ist mit der Vollkommenheit, für welche die Menschheit kein fähiges Gefäß sein kann, so bleibt unser Begriff von der allgemeinen Schönheit unbestimmt und bildet sich durch einzelne Kenntnisse, die uns die höchste Idee menschlicher Schönheit geben."

„Die Schönheit läßt sich auf gewisse Grundbegriffe zurückführen, aber nicht durch eine bestimmte Erklärung erschöpfen. Wenn auch das Schöne durch einen allgemeinen Begriff könnte bestimmt werden, so würde es dem, welchem der Himmel das Gefühl versagt hat, nicht helfen. Das Schöne besteht in der Mannigfaltigkeit im Einfachen. Dieses ist der Stein der Weisen, den die Künstler zu suchen haben." —

„Gewöhnlich sagt man: die Schönheit besteht
in der gegenseitigen Übereinstimmung des Geschöpfs mit dessen Absichten
und der Teile unter sich und mit dem Ganzen."

[Die erstere Bestimmung eignet sich allein zur Anwendung auf die Menschen, die Tiere, höchstens noch die Pflanzen, d. h. auf Gebilde der organischen Natur; die andre ermöglicht außerdem deren Anwendung auf die unorganische Natur und Menschenwerk, z. B. auf Kristalle, Flächenmuster, Geflecht usw. und damit auf Architektur und Tektonik, Handarbeit aller Art.

Hier scheiden sich also die Wege der Betrachtung. Wir verfolgen zunächst die Körperschönheit organischer Geschöpfe, in erster Linie des Menschen, weiter.

Die Verwechslung mit der Vollkommenheit, deren der Mensch nicht fähig sei, brauchen wir nicht zu fürchten, solange wir nur die Schönheit des Menschenleibes ins Auge fassen und nur die relative Vollkommenheit erwarten, die ihm gegeben und erreichbar ist. Die Absichten, mit denen das Geschöpf übereinstimmen soll, können ja nur die seiner eigenen Natur innewohnenden Zwecke sein, d. h. die seinem besondern Wesen entsprechenden. Es ist der innere Zweck jedes Geschöpfes, der uns den Maßstab gibt.

Da ist die Forderung übermenschlicher Vollkommenheit von selber ausgeschlossen; mit ihr begönne eine neue Rechnung, die vom Individuum zum Ideal führt. Alle konkrete Körperschönheit ist relativ. Als organische Schönheit bestimmt sie sich nach dem innern Zweck dieser organischen Einheit, oder dem System von Lebenszwecken, das sie verwirklicht. Diese Anlage zu verstehen, die Eigenschaften herauszufinden und zusammenzufassen, gelingt uns allen, mit gesunden Sinnen ausgestatteten Menschen, nach Analogie unsres eigenen Körpers und des darin hausenden oder mit ihm verwachsenen Ich.

Der Mensch aber steht nicht vor uns ohne den Unterschied der beiden Geschlechter: es gibt nur Mann und Weib, und wir wissen es nicht anders. Die Zusammenfassung beider zu einem gemeinsamen Begriff ist nur ein Denkakt, der aus der eigentümlichen Organisation unsres Intellekts hervorgeht; die Wirklichkeit verkörpert ihn nicht]

„Da die menschliche Schönheit zur Kenntnis in einen allgemeinen Begriff zu fassen ist“ sagt auch Winckelmann ganz klar. An andrer Stelle lesen wir: „da aber nur ein einziger Begriff der Schönheit, welcher der höchste und sich immer gleich ist, kann gedacht werden“, — so verstehen wir sein Bestreben, auch in der Natur nach einem annähernd entsprechenden Grad der Verkörperung zu suchen.

„Über die Schönheit beider Geschlechter wäre besser zu reden als zu schreiben.“ — „Diejenigen, welche nur allein auf Schönheiten des weiblichen Geschlechts aufmerksam sind, haben die Empfindung für das Schöne nicht leicht lebhaft und angeboren“ (wie es auch für das Schöne in der Kunst erforderlich und wünschenswert ist). Sicher erheben sie sich nicht zu der Unbefangenheit und Überlegenheit des höheren Standpunktes, von dem aus wir beide Werte gleichmäßig zu schätzen vermögen, d. h. zum Einverständnis mit den Absichten der Mutter Natur, die sie beide hervorgebracht hat, oder des allweisen Schöpfers, mit dem der Künstler vor allen sich eins wissen soll, wenn er auch als Mensch seines Amtes waltet. (Beide Vorstellungen persönlicher Wesen sind wieder Gebilde des Menschengeistes nach eigner Art.)

Die lebendige Anschauung sucht die allgemeine menschliche Schönheit wohl am ehesten in der Entwicklungszeit, wo die Geschlechter sich noch verhältnismäßig ähnlich sehen können, so daß ein ungeübtes Auge sie verwechseln mag. Aber in dieser Auswahl liegt schon der Übergang zur genetischen Betrachtungsweise

und das Zugeständnis: was Körperschönheit heißt ist ein in fühlbaren Grenzen Wandelbares, das sich mit dem Wachstum des Geschöpfes entwickelt bis zur Reife und jenseits des Höhepunktes wieder Einbuße erleiden mag, wie der Organismus selbst.

„Die Schönheit ist jedem Alter eigen, erklärt W.; aber wie den Göttinnen der Jahreszeiten in verschiedenem Grade.“

(„Die Griechen beobachteten bei allen Figuren dieselbe Regel, welche man beim Darstellen der Jahreszeiten berücksichtigen muß, von denen jede, sie mag unter dem Bild einer jugendlichen oder betagten Person erscheinen, auf ihre Weise schön und anmutig sein wird. Dieses Bestreben, alle Lebensalter des Menschen schön darzustellen, wie das Jahr, etwa vom Frühling bis zum Herbst, schön und angenehm ist, wurde von den griechischen Künstlern nicht nur in dem Ganzen ihrer Werke, sondern auch in jedem einzelnen Teile derselben beobachtet.“)

„Mit der Jugend gesellt sie (die Schönheit) sich vornehmlich. Daher ist der Kunst großes Werk dieselbe zu bilden (die Jugend darzustellen). In ihr fanden die Künstler, mehr als im männlichen Alter, die Ursache der Schönheit in der Einheit, in der Mannigfaltigkeit und in der Übereinstimmung, indem die Formen der schönen Jugend der Einheit der Meeresfläche gleichen, welche in einiger Entfernung ebenso stille wie ein Spiegel erscheint, obgleich das Meer allzeit in Bewegung ist und Wogen wirft. Der schöne jugendliche Umriß scheint einfach, hat jedoch unendlich verschiedene Abweichungen auf einmal.“

Darnach schafft eine fromme Kunst auch ihre Engel. Aber sie läßt uns dabei geflissentlich absehen von der Differenzierung der Geschlechter. Auch hier geht es also nicht ab ohne willkürliche Negationen des Vorhandenen. Fragen wir uns ehrlich, ob wir eine anschauliche, in allen Teilen klar ausgebildete Vorstellung davon besitzen, die wir auch andern Mitmenschen sinnlich sichtbar vor Augen stellen könnten, so zeigt sich wieder die Relativität aller solcher Verkörperungen. Die Natur bietet uns kein Vorbild. Die Zwittergeschöpfe, die nur wissenschaftliches Interesse erregen, ästhetisch nur krankhaftem Geschmack zusagen können, erscheinen dem Künstler wie bedauerliche Irrungen der Natur. Sie bleiben als Ausnahmen von der gültigen Rechenschaft ausgeschlossen. Es gibt kein drittes Geschlecht, das zwischen männlich und weiblich sozusagen ein neutrales Mittelding oder gar eine höhere Vereinigung beider wäre.

Was Mann und Weib betrifft, stellt Winckelmann die Frage, welches Geschlecht das schönere sei, und entscheidet sich für das

erstere. „In Absicht auf uns (Männer) hat die Erfahrung gelehrt, daß in jeder Stadt mehr schöne junge Leute als schöne Weiber sind, und ich habe niemals so hohe Schönheiten in dem schwachen Geschlechte als in dem unsrigen gesehen. Die Schönheit ist den Männern sogar noch im Alter eigen, und man kann von vielen alten Männern sagen, daß sie schön sind. Der Beweis kann von den Tieren anheben, unter denen das männliche Geschlecht ohne Widerspruch schöner als das weibliche ist. Mir deucht, mein Satz sollte in allen Ländern zu recht bestehen."

„Was hat denn das Weib schönes, das wir nicht auch haben? Denn eine schöne Brust ist von kurzer Dauer, und die Natur hat sie nicht zur Schönheit, sondern zum Aufziehen der Kinder gemacht. In dieser Absicht kann sie nicht schön bleiben."

In dieser Beurteilung weicht W. von der Begriffsbestimmung ab, die er selbst herangezogen hat, und setzt sich zu seinem Prinzip organischer Körperschönheit in Widerspruch. Auch die Schönheit der Geschlechter muß sich aus der „Übereinstimmung des Geschöpfes mit seinen Absichten" ergeben; also haben wir relative Schönheit auch hier. Sie aber vermögen wir vollständig und gleichmäßig anzuerkennen nach dem besondern Zweck der Kreaturen, die beide aufeinander angewiesen sind. Der Sinn ihrer Differenzierung kann nicht Selbständigkeit und Unabhängigkeit jedes Geschlechtes sein, also wiederum nicht absolute Vollkommenheit eines von beiden, sondern nur die Bestimmung füreinander, der Zuschnitt aufeinander. Wir möchten freilich nicht sagen: wie zwei Hälften, die erst zusammen ein Ganzes bilden; denn diese Hälften sind auf zwei Einzelwesen verteilt. Auf der gemeinsamen Grundlage der Menschennatur in beiden besteht die Differenzierung: Mann und Weib.

Somit wird die Frage, die Winckelmann zugunsten des männlichen Geschlechts beantwortet, schon in ihrem absprechenden Sinne von selbst als unstatthaft erscheinen; sie kann nur noch in relativer Bedeutung offen bleiben. Wenn aber Schönheit da ist, wo Übereinstimmung mit den natürlichen Absichten des Geschöpfes waltet, so ist die Absicht der Natur doch maßgebend auch für die Schönheit des weiblichen Busens. In jungfräulicher Reinheit der Form und frischer Blüte gehört dieser Teil zur Schönheit des weiblichen Körpers, wie W. selbst anerkennt, auch wenn er meint, die Natur habe ihn nicht zur Schönheit, sondern zum Aufziehen der Kinder gemacht und in dieser Funktion könne er nicht schön bleiben. Mit der Mutterschaft tritt die Verwandlung ein. Das ist ein neuer Zweck der Natur, der sich aus dem ersten, nun er-

reichten entwickelt. Und gerät dabei die Mutterbrust in ihrer Fülle so aus der Form, daß unser Auge den Vergleich mit dem früheren Zustande bedauert, wie bei der aufgebrochenen Rose in voller Üppigkeit den mit der Knospe, so dürfen wir nicht vergessen: an diesen Busen gehört der Säugling, und auf dem schwellenden Kissen ruht der Kinderkopf, wie der kleine unselbständige Körper auf dem Schoß, in traulichstem Einklang mit seiner Umgebung. Beide Wesen sind füreinander da, auch hier. Aber es ist zweierlei Schönheit. Bei der unberührten Jungfrau betrachten wir mit Recht die organische Schönheit für sich allein, auch wenn wir die Bestimmung für einen zugeordneten zweiten Körper nicht verkennen dürften. Bei der jungen Mutter ist es nicht mehr die isolierte Gestalt, sondern der Zusammenhang zwischen zwei organischen Geschöpfen, der den Vorrang beansprucht. Die Gruppe nur erfüllt diese Schönheit, in voller Übereinstimmung mit den Absichten der Natur. — Nur einseitige Voreingenommenheit für statuarische Selbständigkeit verschuldet den Mangel an Verständnis für die Reliefauffassung, die im zweiten Fall vollauf in ihr Recht tritt.

Wir sind damit auf dem Wege von der plastischen zur malerischen Anschauung, und jede hat ihre eigene Schönheit. Betrachten wir nur etwa den Funktionsausdruck der Hand. Sie spricht für sich selber, fordert aber zugleich den organischen Zusammenhang mit dem Arm und so mit dem ganzen Körper; andrerseits weist sie auf den möglichen Zusammenhang mit einem andern Gegenstand, den sie handhaben könnte, und erhält erst in wirklicher Verbindung mit diesem zweiten Körper die volle Bedeutsamkeit solches Beziehungswertes. Damit aber greift sie in die Umgebung ein, schafft sie eine Situation, und zieht den ganzen Schauplatz der Funktion nach sich, der zum Bilde gehört.

Im Grunde steht es mit dem ganzen Körper des Mannes nicht anders als mit dem seiner Lebensgefährtin. Er genießt den Vorzug größerer Geschlossenheit und Unabhängigkeit, aber auch sein Bau ist nicht so beziehungslos nach außen, wie er sich in der Einzelfigur behaupten mag. Die ausgeprägte Richtung enthält auch diesen Funktionsausdruck. Die isolierte Betrachtung hat nur relative Berechtigung; die Wahrzeichen weiteren Zusammenhangs, von einem Organismus zum andern, und zu den ferneren Dingen der Welt spielen auch da hinein. Die statuarische Kunst weiß, welche Vorkehrungen sie treffen muß, um diese Beziehungen soweit auszuschalten, daß wir an die Selbständigkeit glauben.

Andrerseits dürfen wir nicht vergessen: Die Differenzierung der beiden Geschlechter schöpft doch nur aus dem nämlichen gemeinsamen Kapital. Der Grundstock der Organisation ist der gleiche bei beiden Geschlechtern. Und Abkömmlinge eines Elternpaares zeigen eine mannigfaltige Mischung der Eigenschaften von beiden Seiten. Die Auswahl entspricht nicht immer in ihrer Zusammenstellung dem einen oder dem andern Zweck, dem männlichen oder dem weiblichen Geschlecht, so entschieden, daß die volle Übereinstimmung des Geschöpfes mit dieser Absicht erreicht wäre. Es gibt Weiber mit männlichen, wie Männer mit weiblichen Anlagen. Der Anatom His sagte sogar von einem Herrn, den wir beide vor uns sahen: „Dieser Mann ist ja zur untern Hälfte ein Weib." Wir können uns nicht wundern, wenn auch die geistige Organisation solchen äußern Merkmalen gemäß ausfällt, noch wenn sie im Vergleich mit der Körperform überraschend nach der entgegengesetzten Seite hin abweicht. Wir erkennen die entscheidenden Unterschiede erst in der Betätigung, im Leben selber. Da sind wir bei dem Vergleich des Zustandes der Ruhe mit dem der Bewegung, und kommen von der Körperschönheit zum Ausdruck.

II.

Ausdruck

Ruhe und Bewegung — Anmut und Häßlichkeit

„Zu der Idee der höchsten Schönheit ist keine philosophische Kenntnis des Menschen, keine Untersuchung der Leidenschaften der Seele und deren Ausdruck nötig" sagt Winkelmann;[1]) denn sie entspricht „einer Gestalt, die weder dieser oder jener Person eigen ist, noch irgend einen Zustand des Gemüts oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrückt, als welche fremde Züge in die Schönheit mischen und die Einheit unterbrechen."

„Da aber in der menschlichen Natur zwischen dem Schmerze und dem Vergnügen kein mittlerer Stand ist, und die Leidenschaften die Winde sind, die in dem Meere des Lebens unser Schiff treiben, mit welchen der Dichter segelt und der

---

[1]) (Geschichte der Kunst IV, II. § 23. 24. Das Folgende aus V, III. § 2. 3. 4. 7. 11. 12. 13. 14.)

Künstler sich erhebt: so kann die reine Schönheit allein nicht der einzige Vorwurf unserer Betrachtung sein, sondern wir müssen dieselbe auch in den Stand der Handlung und der Leidenschaft setzen, welches wir in der Kunst in dem Worte **Ausdruck** begreifen."

„Das Wort Ausdruck, welches in der Kunst die Nachahmung des wirkenden und leidenden Zustandes unserer Seele und unseres Körpers, und der Leidenschaften sowohl als der Handlungen ist, begreift im weitläuftigen Verstande die Aktion mit in sich, im engeren Verstande aber scheint die Bedeutung desselben auf dasjenige, was durch Mienen und Gebärden des Gesichts bezeichnet wird, eingeschränkt, und die Aktion oder Handlung, wodurch der Ausdruck erhalten wird, bezieht sich mehr auf dasjenige, was durch Bewegung der Glieder und des ganzen Körpers geschieht."

„Der Ausdruck im engeren sowohl als weiteren Verstande verändert die Züge des Gesichts und die Haltung des Körpers, folglich die Formen, welche die Schönheit bilden, und je größer diese Veränderung ist, desto nachteiliger ist dieselbe der Schönheit."

In anbetracht dessen „war die Stille einer von den Grundsätzen, die hier beobachtet wurden, weil dieselbe (nach Plato) als der Zustand betrachtet wurde, welcher das Mittel ist zwischen dem Schmerz und der Fröhlichkeit; und eben deswegen ist die Stille derjenige Zustand, welcher der Schönheit, so wie dem Meere, der eigentlichste ist. Und die Erfahrung zeigt, daß die schönsten Menschen von stillem, gesittetem Wesen sind. Eben die Fassung wird in dieser Absicht in dem Bilde sowohl als in dem, der es entwirft, erfordert; denn es kann der Begriff einer hohen Schönheit auch nicht anders erzeugt werden, als in einer stillen und von allen einzelnen Bildungen abgerufenen Betrachtung der Seele. Außerdem ist die Stille und die Ruhe im Menschen und bei den Tieren der Zustand, welcher uns fähig macht, die wahre Beschaffenheit und Eigenschaften derselben zu untersuchen und zu erkennen. Folglich kann auch die Kunst nur in der Stille das eigentliche Wesen derselben ausdrücken."

„Da aber im Handeln und Wirken die höchste Ruhe und Gleichgültigkeit nicht stattfindet, und göttliche Figuren menschlich vorzustellen sind: so konnte auch in diesen der erhabenste Begriff der Schönheit nicht beständig gesucht noch erhalten werden. Aber der Ausdruck wurde der Schönheit gleichsam zugewogen, und diese war bei den alten Künstlern die Zunge an der Wage des Ausdrucks, und also die vornehmste Absicht derselben."

Indessen „soll auch die Gestalt, wenn gleich der Ausdruck die Schönheit überwiegen würde, schön heißen können."

„Die Schönheit würde ohne Ausdruck unbedeutend heißen können, und dieser ohne Schönheit unangenehm; aber durch die Wirkung der einen in den andern, und durch die Vermählung zweier widriger Eigenschaften erwächst das rührende, das beredte und das überzeugende Schöne."

„Der höchste Begriff dieser Grundsätze, sonderlich der Ruhe und Stille, findet sich in den Figuren der Gottheiten ausgedrückt, so daß die Bilder des Vaters der Götter bis auf die subalternen Götter ungerührt von Empfindungen sind."

„Mit eben dieser Weisheit verfuhren die alten Künstler in Vorstellung der Figuren aus der Heldenzeit, und bloß menschlicher Leidenschaften, die allezeit der Fassung eines weisen Mannes gemäß sind, welcher die Aufwallung der Leidenschaften unterdrückt und von dem Feuer nur die Funken sehen läßt."

„In Vorstellung der Helden ist dem Künstler weniger als dem Dichter erlaubt. Dieser kann sie malen nach ihren Zeiten, wo die Leidenschaften nicht geschwächt waren. Jener aber, da er das Schönste in den schönsten Bildungen wählen muß, ist auf einen gewissen Grad des Ausdrucks der Leidenschaften eingeschränkt, die der Bildung nicht nachteilig werden sollen."

„Von dieser Betrachtung kann man sich in zweien der schönsten Werke des Altertums überzeugen, von welchen das eine ein Bild der Todesfurcht, das andre des höchsten Leidens und Schmerzes ist."[1])

„Die Töchter der Niobe, auf welche Diana ihre tötlichen Pfeile gerichtet, sind in dieser unbeschreiblichen Angst mit übertäubter und erstarrter Empfindung vorgestellt, wenn der gegenwärtige Tod der Seele alles Vermögen zu denken nimmt. Ein solcher Zustand, wo Empfindung und Überlegung aufhört, und welcher der Gleichgültigkeit ähnlich ist, verändert keine Züge der Gestalt und der Bildung, und der große Künstler konnte hier die höchste Schönheit bilden, so wie er sie gebildet hat, denn

---

[1]) Beide Beispiele, Niobe und Laokoon, sind aber, wie die nachfolgenden Bemerkungen Winckelmanns selbst ergeben, Ausnahmefälle und sind als solche zugunsten der Körperschönheit ausgebeutet worden.

Niobe und ihre Töchter sind und bleiben die höchsten Ideen derselben." —

„Laokoon ist ein Bild des empfindlichsten Schmerzes, welcher hier in allen Muskeln, Nerven und Adern wirkt; das Geblüt ist in höchster Wallung durch den tötlichen Biß der Schlangen, und alle Teile des Körpers sind leidend und angestrengt ausgedrückt, wodurch der Künstler alle Triebfedern der Natur sichtbar gemacht, und seine hohe Wissenschaft und Kunst gezeigt hat. In Vorstellung dieses äußersten Leidens aber erscheint der geprüfte Geist eines großen Mannes, der mit der Not ringt und den Ausbruch der Empfindung einhalten und unterdrücken will."

„Der Künstler gab dem Laokoon, um das Bezeichnende und das Edle der Seele in Eines zu vereinigen, eine Aktion, die dem Stande der Ruhe in solchem Schmerze der nächste war."

„Unter einem Gewande, welches der Künstler dem Laokoon als einem Priester hätte geben sollen, würde uns sein Schmerz nur halb so sinnlich gewesen sein." [1])

„Je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern; in allen Stellungen, die von dem Stande der Ruhe zu sehr abweichen, befindet sich die Seele nicht in dem Zustande der ihr der eigentlichste ist, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustande. Kenntlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften: groß aber und edel ist sie in dem Stande der Einheit, in dem Stande der Ruhe."

„Aber in dieser Ruhe muß die Seele durch Züge, die ihr und keiner andern Seele eigen sind, bezeichnet werden, um sie ruhig, aber zugleich wirksam, stille, aber nicht gleichgültig oder schläfrig zu bilden." [2])

„Eine Figur kann durch die Aktion schön erscheinen; aber fehlerhaft in derselben, (kann sie) niemals für schön gehalten werden." [3])

„Die Anmut ist das vernünftig Gefällige. Es ist ein Begriff von weitem Umfange, weil er sich auf alle Handlungen erstreckt.

---

[1]) Winckelmann, Gedanken von der Nachahmung § 83, § 81.
[2]) Daselbst § 83.
[3]) Gesch. der Kunst V, III. § 1.

„Die Anmut ist ein Geschenk des Himmels, aber nicht wie die Schönheit. Sie bildet sich durch Erziehung und Überlegung und kann zur Natur werden, sie ist fern von Zwang und gesuchtem Witz; aber es erfordert Aufmerksamkeit und Fleiß, die Natur in allen Handlungen auf den rechten Grad der Leichtigkeit zu erheben. In der Einfachheit und in der Stille der Seele wirkt sie . . . .

„Aller Menschen Tun und Handeln wird durch Anmut angenehm, und in einem schönen Körper herrscht sie mit großer Gewalt. Michelangelo hat sie nie erlangt; über die Werke des Altertums aber hat sie sich allgemein ergossen und ist auch in dem Mittelmäßigen zu erkennen."

„Die Anmut wurde schon bei den ältesten Griechen unter zwei Namen verehrt. Die Eine ist wie die Venus von höherer Geburt, und von der Harmonie, dem Ursprung und der Mutter aller Schönheit entsprungen und gebildet. Daher ist sie beständig und unveränderlich. Die Andre ist wie die Venus von der Dione geboren, mehr der Materie unterworfen; sie ist eine Tochter der Zeit und nur eine Gefolgin der ersten, welche sie ankündigt für diejenigen, die der himmlichen Anmut nicht geweiht sind. Diese läßt sich herunter von ihrer Hoheit und macht sich mit Milde ohne Erniedrigung denen teilhaftig, die ein Auge auf sie werfen. Sie ist nicht begierig zu gefallen, sondern begierig nicht unerkannt zu bleiben. Jene aber scheint sich selbst genug und bietet sich nicht an, sondern will gesucht werden. Sie ist zu erhaben, um sich sehr sinnlich zu machen."

Lessing: „Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der Tat aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse." — „Aus dem Lachen wird ein Grinsen."

„Es gibt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welcher sie eines Maßes von Schönheit fähig sind."

„Verzerrungen sind allezeit häßlich."

„Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Aussehen, daß mit jedem wiederholten Anblick der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder graut."

„Man sieht den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen."

„Ein einziger unschicklicher Teil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Teile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können, wenn wir dabei das Gegenteil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt."

„Häßlichkeit ist Unvollkommenheit."[1])

„Vermischte Empfindungen sind das Lächerliche und Schreckliche. Zu dem Lächerlichen wird ein Kontrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert, der nur nicht zu grell und schneidend sein muß, so daß sich die Gegensätze verschmelzen lassen."

„Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich."

„Die Häßlichkeit beleidigt unser Gesicht, widersteht unserm Geschmacke an Ordnung und Übereinstimmung und erweckt Abscheu ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen."

„Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken; die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken.

„Da die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und für sich selbst kein Vorwurf der Malerei als schöner Kunst sein kann, so käme es noch darauf an, ob sie ihr nicht, ebensowohl wie der Poesie, als Ingrediens, um andre Empfindungen zu verstärken, nützlich sein könne.

---

[1]) Lessing schließt sich hier an die Begriffsbestimmungen Moses Mendelssohns an. (Vgl. Kommentar.) Vgl. oben Kap. IV: „die sichtbare Hülle, unter der Vollkommenheit zur Schönheit wird."

„Darf die Malerei zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen sich häßlicher Formen bedienen?

„Ich will es nicht wagen, so geradezu. mit Nein hierauf zu antworten. Ich muß aber zu bedenken geben: in der Malerei hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen und wirkt nicht viel schwächer als in der Natur selbst.

„Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben, die unangenehme Empfindung gewinnt die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possierlich war, wird in der Folge bloß abscheulich. Nicht anders geht es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück."

In diesem Zusammenhang empfinden wir am deutlichsten den Übelstand, daß Lessing unter „Malerei" die bildenden Künste überhaupt verstehen will und nicht zur Unterscheidung der Plastik und der Malerei in diesen Fragen vorgedrungen ist. Die organische Schönheit ist unstreitig der Hauptgegenstand der statuarischen Kunst. Wo die Körperform in voller Rundung gegeben wird, muß auch jede Abweichung des Geschöpfes von der Vollkommenheit in der sinnlich wahrnehmbaren Hülle störend wirken. Unvollkommenheit des Organismus ist hier Häßlichkeit des Ganzen. Die Warnung Lessings ist für die plastische Einzelgestalt gewiß vollauf berechtigt. Aber schon bei der Gruppe bemerken wir eine Verschiebung des Urteils: wir nehmen den unselbständigen Zustand des Säuglings im Arm der Mutter hin; denn der kleine unausgewachsene Körper geht noch ein in den Zusammenhang, desto selbstverständlicher je deutlicher die Mutterschaft des weiblichen Wesens betont ist, oder je lebendiger die fürsorgliche Liebe, auch des Vaters, hervortritt in Haltung und Ausdruck. Aber als schreiender Gegensatz wirkt schon der „besessene Knabe" mit sonst gesunden Gliedern zwischen den Seinigen, die ihm Hülfe leisten. Der Widerspruch drängt zu weiterem Zusammenhang, den nur die Poesie oder die Malerei hinzuzufügen vermag. Bedenklicher als die Aufnahme des abhängigen Kindes ist aber für die statuarische Kunst die Darstellung des Greisenalters im Verfall des selbständigen, auf sich beruhenden Organismus. Man denke an die ganz nackte Statue des alternden Voltaire von Pigalle. Schon die sitzende Porträtfigur des greisen Voltaire in weitem Überwurf von Houdon (Museum 8) verdankt dieser

Stoffhülle neben dem Gesichtsausdruck die Wirkung, die uns fesselt. Dazu mag „Der Kuß der Großmutter" von Jean Dampt (Museum 160) verglichen werden. Ein abschreckendes Bild des Wüstenmenschen und des verwetterten Büßers gibt Lorenzo Vecchietta, (Siena, Spedale) als Johannes den Täufer (Skulpturenschatz Nr. 546), muskulöser hält ihn Auguste Rodin (Hirths Stil 3) im Luxembourg, Paris, nicht ohne guten Grund. Auch das Material wirkt verschieden: beide letztgenannten sind Bronzefiguren, in denen wir eher ertragen, was uns in Marmor verletzen würde.

Damit sind zwei Wege bezeichnet, die zur Malerei führen: die Mehrzahl der Körper in der Gruppenbildung und vollends in ihrer einseitigen Widergabe durch das Relief; andrerseits die Farbe des Materials oder die Färbung nach der Wahl des Künstlers (z. B. in glasierter Terrakotta) und die volle Bemalung, die Einbeziehung von Licht und Schatten in die Rechnung.

III.

Natur und Menschengeist in der Kunst

„In der Natur ist Alles mit Allem verbunden; Alles durchkreuzt sich, Alles wechselt mit Allem, Alles verändert sich Eines in das Andere. Aber nach dieser unendlichen Mannigfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Anteil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat, das Vermögen abzusondern und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können.

„Dieses Vermögen üben wir in allen Augenblicken des Lebens; ohne dasselbe würde es für uns gar kein Leben geben; wir würden vor allzu verschiedenen Empfindungen nichts empfinden, wir würden ein beständiger Raub des gegenwärtigen Eindruckes sein; wir würden träumen, ohne zu wissen, was wir träumten.

„Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, uns die Fixierung unsrer Aufmerksamkeit zu erleichtern. Alles, was wir in der Natur von einem Gegenstande oder einer Verbindung verschiedener Gegenstände, es sei der Zeit oder dem Raume nach, in unsern

Gedanken absondern zu können wünschen, sondert sie wirklich ab und gewährt uns diesen Gegenstand oder diese Verbindung verschiedener Gegenstände so lauter und bündig, als es nur immer die Empfindung, die sie erregen sollen, verstattet."

So charakterisiert Lessing in der Hamburger Dramaturgie (St. 70) das Verhältnis des Menschengeistes zur Natur und die Bestimmung der Kunst als einer vom Menschengeist durchdrungenen Darstellung. Auch uns ist die Kunst eine schöpferische Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt, in die er gestellt ward. Wir wollen also, was Lessing mit besonderer Beziehung auf die Poesie, zunächst das Drama, gemeint hat, hier auf die bildenden Künste anwenden, indem wir wieder von der plastischen Einzelfigur ausgehen, von da zur Gruppe und zum Relief, und endlich in die Malerei ausmünden, deren Werke sich ohnehin schon dem Bühnenbilde vergleichen.

Aus dem eigenen Leibe her beginnt die Auffassung des Menschen von der umgebenden Welt, und Seinesgleichen sind es, mit denen sie sich vor allen Dingen sonst auseinandersetzen muß. Wie jeder Mensch, so sieht sich auch der Künstler einer unübersehbaren Mannigfaltigkeit gleich oder ähnlich organisierter Wesen gegenüber. Er findet als gegeben lauter Individuen vor. Das Einzelexemplar oder Individuum, wie es auch die Naturwissenschaft und besonders die Morphologie noch heute versteht, ist der Ausgangspunkt auch der künstlerischen Bewältigung, oder es ist wenigstens das erste Objekt, das dem Bildner verwandt und verständlich entgegentritt. Sofort eröffnen Gleichheit und Verschiedenheit zwei abweichende Wege der Beobachtung. Angesichts der Mehrzahl stellt sich vollends bald heraus, daß der Mensch nicht bei der sinnlichen Anschauung stehen bleibt, sondern das Vermögen abzusondern und seine Aufmerksamkeit nach Gutdünken auf dies oder jenes zu lenken ausübt. Die Merkmale der Gleichheit, die für ihn selbst die Unterlage jedes Verständnisses und jeder Verständigung bilden, sammeln sich zu einer Durchschnittsvorstellung des Gemeinsamen. Sie wird durch stete Wiederkehr zum geläufigen Begriff und dient dem Bedürfnis nach Regelmäßigkeit, das der menschlichen Organisation eigen ist, das Wirrsal des Mannigfaltigen allmählich der Ordnung zu unterwerfen und darin wenigstens streckenweise soviel Übersicht zu gewinnen, wie seine eigene Anlage fordert, um frei zu werden und nicht immer fort an jeden neu andringenden Eindruck sich selber zu verlieren. Die Regelmäßigkeit der Wiederkehr beruhigt, und auf Grund dieses sichern Bestandes wird die Ungleichheit erst zur willkommenen

Abwechslung, zum anregenden Reiz weiterer Beobachtung, und die Eroberung der Welt für die menschliche Intelligenz winkt als Ziel. Aber die Unterordnung unter einen geläufigen Begriff bleibt immer ein Gewaltakt des Menschen und hat eine verhängnisvolle Folge: die Erscheinung selbst, die soeben noch in sinnlicher Fülle dastand, wird damit abgetan und beiseite geworfen. Der Verstand ist damit fertig; er eilt zu einer anderen weiter, und vollzieht damit die selbe „Abstraktion“. Aber was ist der abgezogene Begriff im Vergleich zu dem vollen Erlebnis der Anschauung selber? Diese festzuhalten und für immer neues Erleben hinzustellen trachtet der Künstler. Doch vergessen wir nicht, auch er ist ein Mensch und kann nicht umhin, Begriffe zu bilden und mit solchem Rüstzeug des menschlichen Geistes sich selber zu behaupten im Strom des Geschehens. Auch er muß den Wert des Allgemeinen erfahren und anerkennen neben all dem Besondern, das sein Gefühl bevorzugt und seine Hand gestalten mag. Einer Reihe von Individuen neben einander im Raume gleichermaßen gerecht zu werden, sie alle zu erfassen ohne irgend eine Eigentümlichkeit des Einzelnen preiszugeben, ist schon eine Unmöglichkeit. Die volle Auffassung vermag sie nur nacheinander zu erschöpfen und bedarf sogar eine Zwischenpause, wenn sie vom einen zum andern fortschreitend nicht abstumpfen und erlahmen soll.

Wo in solcher Reihe eine Summe gemeinsamer Merkmale gefunden wird, sinkt diese, sobald die Zusammenfassung geschehen ist, zu einem Durchschnittswert herab, und Verschiedenheiten der Einzelnen gewinnen den Vorrang für die Aufmerksamkeit. Übertragen wir diese Vorgänge in die Darstellung der bildenden Kunst, so ergibt sich neben der Wiedergabe des Individuums als notwendige Forderung des Menschengeistes und unvermeidliches Hilfsmittel im Haushalt der fortschreitenden Bearbeitung der Welt die Entstehung eines Durchschnittsgebildes, das sowohl als solches wie als Träger abweichender Merkmale verwertet werden kann. Was in unser Vorstellungsarbeit der Begriff, ist in der bildnerischen Wiedergabe der T y p u s, unter dem wir die Grundform verstehen, die alle wesentlichen Merkmale der Individuen zusammenfasst. Der Individuen — sagen wir absichtlich; denn es sind mindestens zwei, das schöpferische Subjekt und das beobachtend oder nachbildend behandelte Objekt, die den Komplex gleicher Eigenschaften liefern. Wie der Begriff „Mensch“, der sie beide zusammenzufassen gestattet, obgleich der eine vielleicht ein Mann, der andere ein Weib ist, oder der eine ein Jüngling, der andere ein Greis, ein Kind, oder der eine ein Weißer, der andere eine

Rothaut usw., — so kann das Abbild, wie eine Schablone oder ein Stempel, die sich beliebig wiederholen, in immer gleichen Abdrücken vervielfältigen lassen, eben nur die durchgehenden Bestandteile der Form wiedergeben, muß die abweichenden jedoch unterdrücken. Der Wert dieses Durchschnittsgepräges leuchtet sofort ein, sowie wir statt der zwei unentbehrlichen Individuen, die sich im ersten Akt der Abbildung gegenüberstanden, nun dem tätigen Subjekt eine Mehrzahl von Individuen als Objekt anweisen, einen Plural gleichorganisierter Wesen, die etwa allesamt die nämliche Bewegung ausführen aber in gemeinsamer Handlung begriffen sind. Die Auffassung einer solchen Mehrzahl von Individuen als Kollektivum ist nur mit Hilfe des Typus möglich. Und es versteht sich von selbst, daß für die Beobachter oder Künstler die Entstehung des Typus ebenso oft, wo nicht viel häufiger noch, aus dem Plural als aus dem Singular erwächst. Wenn man weiß, wie überwältigend stark gerade der Anreiz zur bildlichen Wiedergabe bei Ausdrucksbewegungen einer Menschenschar, einer Zuschauergruppe, einer gespannt zuhörenden Volksmenge sich einstellt, so wird man auch nicht zweifeln, daß hier der Ursprung des Typischen vielfach in erster Linie zu suchen ist. Die Einzelfigur des Menschen oder des Tieres hat eben hier nur Durchschnittswert, und von ihr wird wiederum ein Teil als Träger des gemeinsamen Merkmals, eben der Tätigkeit oder der Gebärde, hervorgehoben.

Damit sind wir beim Anfang einer neuen Reihe in der künstlerischen Ökonomie, die wir mit gleichen Erscheinungen auf dem Gebiet der Lautsprache bestätigen könnten. Der Körperteil, der hier als Träger einer durchgehenden Besonderung auftritt, erregt natürlich die Aufmerksamkeit des Beschauers wie des Darstellers in erhöhtem Grade. Der Erstere beachtet nach einem flüchtigen Blick auf die Menge von Figuren gleicher Art überhaupt nur noch diesen einen Körperteil und seine Haltung, die mimetisch auf ihn einwirken; der Künstler selbst aber, — je weniger geschult und je unbefangener er ist, desto sicherer, — gibt diesen Körperteil und das entscheidende Merkmal der Tätigkeit oder Gebärde in größerem Maßstab als die übrige Figur. Innerhalb der zahlreichen übereinstimmenden Gliedmaßen, die so aus der Menge hervorragen, herrscht natürlich wieder die typische Wiedergabe, da es darauf ankommt gerade die Gleichheit zu zeigen, und erst ermüdende Wiederkehr des völlig gleichen Wertes führt zur Abwechslung, also zur Besonderung von zwei, drei besondern Typen, die so wieder den Weg zum Individuellen zurück weisen. Doch von

dessen Mannigfaltigkeit bleiben wir weit entfernt. Bevor wir also zu diesem gegebenen Ausgang, der Fülle der vorhandenen Wirklichkeit heimlenken, verfolgen wir die typische Hervorhebung eines Körperteils zu ihrer weiteren Konsequenz. Die dargestellte Volksmenge wird unter diesem gemeinsamen Merkmal eines Tuns, einer Ausdrucksbewegung zusammengefasst; das besonderte Glied (z. B. alle linken Beine, alle rechten Arme, alle seitwärts gedrehten Augen) ist Träger des Allgemeinen, unter dem wir dies Kollektivum begreifen. Es wird als Kennzeichen erfaßt. Der Beschauer sieht nur dieses. Die Figurenmehrzahl wird fast überflüssig. Es kann also auch der Teil statt des Ganzen allein gegeben werden: pars pro toto. Das ist die neue Erscheinung, auf die es hier ankommt. Der Jäger erkennt sein Wild an der Spur, die es zurückläßt; mit ihr ist die Vorstellung der ersehnten Beute, des gefürchteten Feindes da. Die Tatze des Bären genügt für den ganzen Kerl; vom Löwen brauchen wir nur den Kopf oder gar den Fuß, wie vom Adler die Kralle. Eine erhobene Hand mit bestimmter Fingerstellung beim Führer einer Schar bedeutet die Eidesleistung seines Stammes, eines Volkes. Diese Hand in der Gebärde des Schwurs kann sogar allein eine umfassende Gesamtheit heraufbeschwören, eine Welt von Vorstellungen auslösen. Dort erscheint sie im Kreis oder Oval, und wird als Rechte Jehovahs hingenommen. Alles unter ihr ist im alten Bunde, ist Israel. Wir sind vom Typus beim Symbol angekommen. So nennen wir im eigentlichsten Sinne des griechischen Wortes (*συμβολον* von *συμβαλλειν*) zunächst nur ein Bruchstück, eine Hälfte oder einen geringern Teil, der den Rest, die andre Hälfte zur Ergänzung fordert, wie das Fragment der zerbrochenen Tessera oder die Scherbe, die zur Erkennung des Gastfreundes ins fremde Land mitgenommen ward. Das Symbol ist also in der bildenden Kunst zunächst ein Zeichen, das den Wert nicht selber darstellt, an dessen Stelle es auftritt, sondern nur bedeutet, d. h. in der Vorstellung auslöst. Das Entgegenkommen des Beschauers muß das Bruchstück ergänzen, oder das Erkennungszeichen in seinem Vollwert einschätzen. Nach den Beispielen schon ist es klar, daß auch das Symbol, wie der Typus auf zwei Wegen entstehen kann: aus der Einzahl (pars pro toto) oder aus der Mehrzahl (toties idem). Die Bewältigung des Kollektivums ist für die bildende Kunst garnicht anders möglich: sowie die Menge unübersehbar zahlreich wird, muß man zur Vertretung greifen, und sowie es gilt eine Gesamtvorstellung in der Masse zu versinnlichen, bleibt nur das Sinnbild übrig. Auch im modernen Leben kommt man nicht ohne diese, allmählich konventionell ge-

wordenen Wahrzeichen aus: wie das Kreuz auf den Türmen der Christenheit, der Halbmond auf den Minarets und Kuppeln des Islam, die Glaubensgemeinschaft verkündet, so bedeutet das Posthorn eine umfassende Organisation, das geflügelte Rad das Reich des Eisenbahnwesens durch die ganze zivilisierte Welt. Zur Erklärung einer ganzen Reihe von Symbolen in der bildenden Kunst, z. B. der christlichen Zeit, ist die Dazwischenkunft der Sprache, der poetischen Gleichnisrede, d. h. die Durchdringung von Wort und Bild erforderlich; doch davon soll hier noch abgesehen werden, da es in ein anderes Kapitel, nämlich vom Einfluß der Poesie auf die bildenden Künste, gehört, während wir jetzt nur den Einfluß der Organisation des Menschengeistes überhaupt auch auf sein bildnerisches Schaffen verfolgen wollen.

Somit haben wir nach beiden Seiten, der Einzahl wie der Mehrzahl, die nämlichen Erscheinungen als Ergebnis geistiger Arbeit am Gegebenen, dem Individuum in seiner unendlichen Mannigfaltigkeit; wir könnten die Reihe folgendermaßen schematisieren:

Einzahl — Mehrzahl

Symbol — Typus — Individuum — Typus — Symbol

← →

Wenn die äußersten Enden auf beiden Seiten im Symbol ohne Weiteres den Übergang der künstlerischen Darstellung in Bilderschrift und Zeichensprache erkenen lassen, verlangen noch zwei Mittelglieder zwischen Individuum und Typus eingehende Erörterung. Wenn wir mit Typus die begriffliche Verallgemeinerung bezeichnen, so ist klar, daß er für die Kunst ebenso wie der Begriff gegenüber der sinnlichen Anschauung des Objektes selbst eine Abstraktion bedeutet. Und sobald es der Kunst gerade darauf ankommt, den vollen Wert wiederzugeben, muß die typische Darstellung des Individuums als Verarmung oder als Zurückbleiben hinter der eigentlichen Absicht des Künstlers erscheinen. Nach diesem Maßstab urteilt der Realismus, den wir kurzweg mit jenem Ziel, voller Wiedergabe des Individuellen, bezeichnen. Aber es gibt eine andre Kunst, der es eben darauf gar nicht, oder doch weniger ankommt als auf die Wiedergabe der menschlichen Vorstellung, der geistigen Errungenschaft, die den Eroberer befriedigt und das Ergebnis seines Sieges über die verworrene Mannigfaltigkeit der Dinge sicher stellt. Die Versinnlichung des Begriffs beglückt in den Anfängen der Kultur den Darsteller und seine Gemeinde viel mehr, als ausführliche Genauigkeit des Individuellen; denn eben die allgemeine Formel ist das Werkzeug zur

Herrschaft über die Vielheit, und die Bewährung der Regel bestätigt die Ordnung, die der Menschengeist im Verkehr mit seiner umgebenden Welt hervorbringt; der Typus besiegelt die Auswahl des Wesentlichen, das die bestehende Gemeinschaft bevorzugt und bewertet, also auch verherrlicht sehen will. Und bezeichnen wir die Kunst, die nach diesem Maßstab der menschlichen Ideen verfährt ebenso kurzweg als Idealismus, so ergibt sich als Ziel dieses Strebens im Ausgleich mit den wirklichen Objekten, die es vorfindet, das Ideal. Es ist also der Übergang vom Typus zum Individuum, oder umgekehrt vom Individuum zum Typus, je nachdem unsere vergleichende Betrachtung vom schöpferischen Subjekt und seiner geistigen Organisation oder vom dargestellten Objekt und seinem wirklichen Urbild ausgeht. Immer handelt es sich um das Einzelwesen. Und das Ergebnis der schöpferischen Auseinandersetzung des Menschen mit dem Gegenstand, den er darstellt, ist ein Objektives, oder sagen wir ein Ideal der Anschauung in voller Sinnlichkeit verkörpert, nicht aber ein Subjektives, ein Ideal der Vorstellung, das nur als Phantasiegebilde, als Ziel der Sehnsucht vorschwebt. Die griechischen Götterstatuen sind solche Ideale ganz konkreter Art: mit der vollen Lebensfähigkeit des Individuums erfüllt und doch geläutert im Sinne des Allgemeinen, nach Maßgabe einer Auswahl des Wesentlichen und des Wertvollen, mit dem Anspruch an ewige Gültigkeit. Das Ideal der Vorstellung aber, das in den Köpfen der Menschen wohnt, ist tatsächlich dem stetigen Wandel unterworfen, wie die Erscheinung der Generationen selbst. Und im Lauf der Zeiten folgt der leisen innern Metamorphose auch die künstlerische Verkörperung nach. Der nämliche Gott der Griechen, sei es Zeus, sei es Apoll oder Hermes, erscheint in den Statuen, die auf uns gekommen sind, in allmählicher Modifikation. Wir reden von einem Idealtypus, der durch sie alle hindurchgeht, die doch immer einen und denselben Gott wiedergeben wollen. Bei der Mehrzahl der Olympischen aber sprechen wir kurzweg von Göttertypen, indem wir die Annäherung an den Vollwert des Individuums außer Betracht lassen.[1]) Damit rühren wir jedoch auf der andern Seite an das zweite Übergangsglied, von dem gerade gegenüber der Mehrzahl noch Rechenschaft gegeben werden muß. Es hat seine Stelle ebendort, wo sich die Absonderung eines Individuums in seiner Eigenart von der Mehrzahl benachbarter oder sonst ver-

[1]) Vgl. hierzu Lessings Erörterungen Kap. VIII, S. 29.

gleichbarer Individuen vollziehen muß. Hier handelt es sich um die Unterscheidung des Einzelexemplares von Seinesgleichen. Das Wort Individuum, das wir zunächst im Sinne der Morphologie und der Naturkunde gebraucht haben, steigert sich also zu der prägnanten Bedeutung ausgeprägter Verschiedenheit, und drängt allmählich in die Region innerer Eigentümlichkeiten hinüber, wo wir von vollentwickelter Individualität zu reden pflegen, von der Person zur Persönlichkeit. Die Auseinandersetzung des Einzelnen mit der Mehrzahl andersgearteter Exemplare klärt sich für unsre menschliche Denkweise wieder durch Ausscheidung auf dem Boden des Typischen zunächst und mit starker Beihülfe der Negation neben dem Rest des Positiven, vielleicht einseitig Besonderten, das bestehen bleibt. Diesen Übergang vom Individuum zum Typus in der Mehrzahl wollen wir, dem Ideal auf der anderen Seite gegenüber, als Charakter bezeichnen. Er bildet sich im Ausgleich oder im Gegensatz zu Andern, ist also ein Komplex von positiven und negativen Faktoren, und kann in der Besonderung unter der Hegemonie des Hauptzweckes, des Principium individuationis, bis zur Häßlichkeit gedeihen, deren Wurzel eben hier zu suchen ist. Wieder sammeln wir die durchgehenden Merkmale, die Summe gleicher Eigenschaften, und zwar Vorzüge wie Mängel, und reden unter Hintansetzung des Individuellen von Charaktertypen; denn der Haushalt unsrer menschlichen Vorstellungswelt fordert die stetige Arbeit der Subordination und der Einteilung in übersichtliche Kategorien auch hier, ja um so dringender noch, je mehr es sich allmählich um innere Qualitäten, ethische Werte und geistige Unterschiede handelt, deren feines Gespinnst sich der unmittelbaren Anschauung und sinnlich greifbaren Wiedergabe entzieht. Statt der Schönheit oder Häßlichkeit des Körpers herrscht hier die höhere Instanz des Ausdrucks, statt der natürlichen Harmonie der Seelenkräfte gar oft eine Spannung zwischen Kontrasten, statt der Stille der Meerestiefe das ruhelose Gewoge des Ozeans, oder der reißende Strudel des Sturzbaches.

Aus der Verbindung des Ideals mit dem Charakter in einem Individuum ergäbe sich der Inbegriff der höchsten Vollkommenheit, den wir vorstellen und in der Kunst zu erreichen versuchen, während der Wirklichkeit gegenüber sofort die Schwierigkeit einleuchtet, diesem doppelten Maßstab in glücklicher Vereinigung aller Vorzüge zu entsprechen. Aber auch der Kunst gegenüber wird einige Überlegung zu der Einsicht führen, daß nur die eine Seite vollauf in der bildenden Kunst zur Darstellung

kommen kann, eben das objektive auf der Körperschönheit beruhende Ideal, während der Charakter sich nur im wechselnden Verhalten, d. h. im Leben, im Handeln oder Leiden, bewähren kann. Das Übergewicht der simultanen Anschauung schließt im plastischen Bildwerk die mannigfaltige Betätigung gänzlich aus, und selbst die Malerei gibt nur in zyklischer Darstellung dem Charakter Gelegenheit, sich einigermaßen vollständig zu erweisen; die sukzessive Auffasung aber ist das Vorrecht der Mimik und der Poesie, also die Auseinandersetzung des Charakters, ja mehrerer Charaktere miteinander oder im Wiederspiel zur Menge, eben dort die besondere Aufgabe, der nur sie gerecht zu werden imstande sind. Die Vereinigung simultaner Anschauung und sukzessiven Verlaufs in der Aufführung des Dramas sichert diesem die Möglichkeit, sich wenigstens in einzelnen Gestalten jener höchsten Vollkommenheit des Individuums anzunähern.[1])

Auf dem Gebiet der bildenden Künste darf jedoch vor Allem nicht vergessen werden, daß Typus und Ideal überall in der Wirklichkeit schon ihre näheren Bestimmungen erhalten, so daß die menschliche Vorstellungsarbeit sie nicht unberücksichtigt läßt, wo immer sie den Einklang mit der Natur erstrebt und sich nicht als willkürliche Phantasie über die Gegebenheiten des Daseins hinwegsetzen will. So geht der Gattungstypus Mensch für die darstellenden Künste sofort in Mann und Weib auseinander, auch wenn wir begrifflich die Summe der konstitutiven Eigenschaften als gemeinsame Unterlage beider Geschlechter zusammenfassen. Mann und Weib aber stehen auch in der Natur nicht sofort fertig da; jedes Exemplar erlebt eine aufsteigende und eine absteigende Entwicklungsreihe. Schon im Kinde gewahrt das schärferblickende Auge die Anfänge der Differenzierung durch den ganzen Körper hin, wenn auch zeitweilige Annäherungen an das andre Geschlecht vorkommen. Vom Knaben zum Jüngling, vom Mann zum Greise schreitet das Werden und Vergehen unaufhaltsam vorwärts. Kein liebevoller, kein kritischer Beobachter vermag sich den Nuancen des Wandels zu verschließen. Wohl aber führt die Okonomie der künstlerischen Darstellung mit Notwendigkeit dazu, die Einzelzüge unbeachtet zu lassen oder wohlweislich und absichtlich zu unterdrücken, wo sie einem andern Zwecke nachgeht, den die Besonderheit des Wachstums, die

---

[1]) Vgl. in dieser Stufenfolge auch die Bemerkung Lessings über das Porträt: es sei nicht das Ideal des Menschen überhaupt, sondern nur eines bestimmten Menschen, um das es sich dabei handeln könne.

mannigfaltigen Symptome des Lebensalters nur beeinträchtigen könnten. So wahr die Kunst nicht bloße Naturnachahmung ist, und zu Zeiten etwas ganz anderes sein will, so unbedingt erforderlich ist auch die vorurteilslose Freiheit und Beurteilung auf unsrer Seite. Es ist keineswegs überall als eine Unfähigkeit zur Erfassung des Individuellen anzusehen, wenn das Typische gegeben wird. Die wesentlichen Züge des Daseins sind lange Zeit wichtiger und wertvoller als die variablen Erscheinungen des Werdens oder gar Verfallens. Sie reichen als Träger des seelischen Ausdrucks, auf den es zeitweilig allein ankommt, nicht nur vollständig aus, sondern sie würden durch individuellere Zutat auch die Allgemeingültigkeit verlieren, die es vor allem zu erreichen gilt. So ist die ganze mittelalterliche Kunst von altchristlicher und byzantinischer Überlieferung her auf das Typische gewiesen, sie ist überall in erster Linie Vorstellungsausdruck, und jedes Urteil, das den Maßstab der Naturtreue anlegt, enthält einen durchaus unhistorischen Mißgriff.

Wir dagegen, die im Vollbesitz aller Errungenschaften der wissenschaftlichen Naturerkenntnis leben, können nur willkürlich die Fülle des Individuellen abstreifen, damit auch der Menschengeist die Freiheit behaupte, im Reich der Kunst einmal ungestört die Schwingen der Phantasie zu entfalten. Wir sollten aber unsre Jugend statt nur für Wissen auch fürs Leben erziehen, indem wir die Beobachtung der menschlichen Dinge schärfen, und das Auge wie das Gefühl instandsetzen, alle jene Unterschiede des Wachstums, der Konstitution und des Temperaments herauszufinden, die für Charakterbildung wie für Körperschönheit die Unterlage ausmachen. Die Definition der Schönheit als Übereinstimmung des Geschöpfes mit seinem innern Zweck (den Absichten der Natur) und die andre als Harmonie der Teile unter sich und zum Ganzen mögen immer Ausgangs- und Zielpunkt dieser Betrachtungen bleiben. Die vorübergehende Unproportionalität der Gliedmaßen in der Wachstumsperiode, das dauernde Mißverhältnis zwischen den Teilen bei einseitig ausgebildeter Besonderheit, die Unterschiede des schmächtigen und des wohlbeleibten, des schlanken und gestreckten, des stämmigen und untersetzten Körpers, die Verbindung solcher physischen Eigenschaften mit psychischen Vorzügen und Mängeln, mit beweglichem und flinkem, mit behäbigem und schwerfälligem Wesen, mit lässigem und faulem Sinn oder aufgewecktem und lebhaftem Geist, mit Erreglichkeit des Gefühls oder Tiefe des Gemüts, all das sind ja nur Grundzüge der Menschenkenntnis und der Lebens-

weisheit, die wir der heranwachsenden Jugend viel eingehender übermitteln sollten, als verfängliche Judengeschichten des alten Testaments oder dogmatische Spitzfindigkeiten der Sekten und Konfessionen.

IV.

Nacktheit und Bekleidung

Um eine Lebensfrage der bildenden Kunst, der Plastik vorzugsweise, handelt es sich, wo Lessing die Nacktheit des Laokoon und seiner Söhne in der antiken Marmorgruppe aus der Eigenart dieser Kunst erklärt. Die Bildhauer verfuhren im Sinne der höchsten Bestimmung ihrer Kunst, wenn sie vorzogen, der Bekleidung und der Abzeichen des Priesters völlig zu entraten und auch die beiden Söhne nackt zu zeigen. „Schönheit ist diese höchste Bestimmung.“ Den Wert des menschlichen Körpers in seiner Vollkommenheit zu verherrlichen strebt in erster Linie die Plastik, in der Einzelfigur noch einfacher als in der Gruppe. Mit der statuarischen Kunst haben wir es also zunächst zu tun.

„Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, ebensoviel Schönheit wie das Werk der ewigen Weisheit, ein organisierter Körper?“ Die Vollkommenheit des organischen Geschöpfes in ihrer sinnlichen Erscheinung zum Genuß zu bringen, wäre deshalb das vornehmste Anliegen, hinter dem alles übrige zurückstehen muß. Dem Betrachter den Genuß an dem wohlgebildeten Menschenleibe zu vermitteln, hilft aber der Ausdruck seelischen Lebens, weil er die eigene Empfindung wachruft und so die Anschauung des gleich organisierten Wesens, auch im kalten Marmor- oder Erzgebilde außer uns, zum warmen Erlebnis steigert. Dies ist die allgemeine Unterlage, auf die es bei der Frage nach Nacktheit oder Bekleidung vor allem ankommt.

Dem Wunsche des Bildners, die Einheit des organischen Leibes voll und ganz zu geben, steht das Übliche, die allgemeine Sitte der Bekleidung, entgegen. „Not erfand die Kleider“, meint Lessing. Das ist gewiß nur zum Teil zutreffend; denn die Kleider sind wohl nicht allein zum Schutz gegen feindliche Angriffe der Witterung, der Tiere, der Menschen untereinander entstanden, sondern sie dienten ohne Zweifel schon ursprünglich auch als Ausdrucksmittel des Selbstgefühls, der Freude und der Trauer, wie die Bemalung und Tätowierung, als Unterscheidungsmittel der Person

wie als Kennzeichen der Gemeinschaft, also individuellen wie sozialen Zwecken ganz andrer Art. Aber die Frage nach dem Ursprung kommt hier viel weniger in Betracht, als die nach dem historisch fertigen Zustand bei entwickelten Kunstperioden. Und für unsre Absicht, das Verständnis für die künstlerische Rechnung überhaupt zu eröffnen, unser heutiges Verhältnis zu den bildenden Künsten (bei Gelegenheit der Laokoonlektüre) zu klären, bleibt das wichtigste die Auseinandersetzung mit dem allgemeinen Bewußtsein in der Gegenwart.

Bekleidung ist für uns heute das Übliche, ja für unsre Gewohnheit ist sie das Selbstverständliche, als wäre dieser herkömmliche Zustand des Kulturmenschen das Natürliche und die Nacktheit nur eine mehr oder minder peinliche Ausnahme. Unsere Tracht ist nicht allein eine Bekleidung unsres Leibes, sondern zugleich der Ausdruck unsres Geistes. Sie ist eine soziale Formel, die wir uns auferlegen, also nicht so sehr Ausdruck des individuellen als des Gemeingeistes. Nur innerhalb einer Durchschnittsschablone bleibt der Wahl des Einzelnen ein kleiner Spielraum. Die Tracht geht als eigene Schöpfung der Kultur über die bloß natürliche Beschaffenheit unsres Leibes hinaus und will, indem sie diesen unterordnet, verbirgt, ja verwandelt, den Stand der Bildung wie die Ansprüche des erworbenen Bewußtseins offenbaren. In dem Ausgleich zwischen dem gegebenen Körper und der darauf zugeschnittenen Kleidung beobachtet der Kenner, gleich wie ein Arzt an Gang, Physiognomie usw., die bezeichnenden Symptome für die Gemütsverfassung, das sittliche Ideal, die aus solcher, uns anfangs gar seltsam anmutenden Verpuppung herausgeschält werden müssen. Der Leib, der darin steckt, ist oft nur wie die Raupe, der Geist, oder die Phantasiegebilde, wie der Schmetterling, der sich daraus entfaltet und aufschwingen will zur Freiheit.

Auch Lessing gesteht zu, daß es eine Schönheit der Bekleidung gebe (p. 23, 35); wir erführen gewiß gern, worin sie bestehen möge. „Aber was ist sie, fügt er sogleich hinzu, gegen die Schönheit der menschlichen Form?“ Damit sind wir auf den Ausgangspunkt zurückgewiesen, von dem aller Sinn für Schönheit entspringen muß: in der natürlichen Schönheit unsres eigenen Körpers liegt auch der Maßstab für alles Übrige, was damit zusammenhängt. Es fragt sich nur, ob uns im Lauf der Zeiten nicht eben diese Grundlage fast völlig abhanden gekommen oder durch überlieferte Verkleidungen allzu irreführend entstellt worden sei. Da empfiehlt sich vielleicht, die Lektion über Nacktheit

und Bekleidung in der Schwimmanstalt oder dem Luftbad zu beginnen und auf den Tummelplätzen der Leibesübung und Körperpflege fortzusetzen. Wer den Wert des Kleides, den ethischen oder den künstlerischen, die Bedeutung der freiwillig angelegten Hülle recht begreifen will, der muß auch das Urbild in voller Nacktheit, mit der Sprache all seiner Teile von Natur, beherrschen. Wir werden doch den angeborenen, in mannigfaltiger Tätigkeit entwickelten Körper neben dem bekleideten, unserm sittlichen Ideal angepaßten als gleichberechtigt anerkennen dürfen.

Als Gegensatz gegen die gegliederte Einheit des organischen Gewächses haben wir zunächst die ungegliederte Fläche des Zeuges — nehmen wir das Handtuch, das Badelaken, ein Stück Leinwand oder einen beliebigen Lappen, die uns abwechselnd dienen können. Zwei heterogene Faktoren treten in die Rechnung zusammen. Das Stück Zeug, dies „Werk sklavischer Hände“, des Webstuhls, der Maschine, — es ist doch auch etwas für sich. Die schlichte von der Leine glatt herabhängende Fläche setzt die Ebene an die Stelle der gerundeten Körperform, die sich in Schatten und Lichtern vor unsern Augen modelliert. Das Stück Zeug hat seine eigenen Gesetze. Aus Pflanzenfasern oder Tierwolle hergestellt, ist es nicht ohne Verwandtschaft mit dem organischen Gewächs. Und die Arbeit der Menschenhand oder die Durchdringung mit Menschengeist, der die Fäden so gewollt, so geordnet und verbunden hat, sie verleugnen sich nicht. Anklänge an das eigene Wesen bleiben uns vertraut. Wo sich ein Tuch auf den kalten Erdboden oder Steinfliesen breitet, da ist auch ein erwünschter Platz für ein Menschenkind. Das Zeug trennt den darauf Lagernden von dem Grunde; aber es vermittelt auch zwischen dem warmen Lebewesen und der Erde, es wird zum willkommenen Bindeglied.

Die Berührung mit dem organischen Geschöpf verwandelt das Wesen des Zeuges, indem sie neben der Verschiedenheit auch alle Verwandtschaft hervorlockt. Sowie wir das Stück Zeug über den Kopf legen, über die Schultern hängen oder gar um die Hüften befestigen, wird es abhängig von der Körperform des Menschen. Jede Stufe der Annäherung und Verbindung von Hülle und Lebewesen ist hier bedeutsam; halten wir sie also Schritt für Schritt auseinander. Zunächst wirkt ein aufgehängter Lappen nur als Vorhang, der die darunter befindlichen Teile des Körpers verbirgt. Was geschieht da? Der organische Zusammenhang des Rumpfes etwa, der Ernährungs- und Ausscheidungsfunktionen, wird dem Blick entzogen. Die Stelle, wo so mannig-

faltige und wichtige Beziehungen spielen, beruhigt sich; die neutralisierende Fläche legt eine größere, wenn auch willkürlich von außen hergestellte Einheit darüber. Ein Teil des ursprünglichen Gesamteindrucks ist ausgeschaltet und läßt neben der Geschlossenheit die freigebliebenen Gliedmaßen, die Beine, die Arme und den Kopf zu desto selbständigerer Wirkung kommen, je mehr sich die Aufmerksamkeit nun ihnen widmen kann. Senkt sich die Hülle noch weiter herab über die Werkzeuge der Ortsbewegung, so wird die Beruhigung zum Stillstand, solange keine Andeutung der Bewegungsfähigkeit in spontaner Haltung hervortritt. Fällt die Leinwand mit senkrechten Falten von der Schulterbreite nieder, so verkündet die Stoffmasse ihr eigenes Wesen im Gegensatz zu dem lebendigen Gewächs bereits mannigfacher und steigert damit den Eindruck der gewollten Gemeinschaft der Gegensätze. Senkt sich das Faltengehänge auch hier als einheitliche Hülle über die Beine, die wir als selbständig gerundete Zwillingsglieder sich voneinander sondern zu sehen gewohnt sind, so drängt sich ein Neues erst recht auf, das wir schon vorher angesichts der glatten Fläche hätten hervorheben können: es legt sich ein Zusammenhang zwischen und über die getrennten Rundkörper, der nicht ihrer organischen Verbindung im Becken und Unterleib entspricht, sondern weit darüber hinausgreift. Statt der möglichen Raumleere, der Schattentiefe zwischen den beiden tragenden Säulen des Rumpfes, hier eine helle glatte Fläche, oder im Faltengehänge ein Helldunkelgewoge, das wir der Wirkung eines Reliefs vergleichen mögen, wie wir es bei der statuarischen Gewandfigur tatsächlich vor uns haben. Da stehen nun die senkrechten Abmessungen der durchgehenden Gewandung in starkem Kontrast zu den Horizontallagen des Körperbaues, die zugleich, als Ansatzstellen der Extremitäten, unserer Menschengestalt so entschiedene Gliederung geben. Andrerseits aber sind wir auch am Scheidewege zwischen der plastischen Gewandung und der malerischen Draperie. Mit diesem Fremdwort pflegen wir den freien Behang mit einem unzerschnittenen Stoff zu bezeichnen, der ursprünglich als einheitliche Fläche vorhanden ist, wie wir es bis dahin verfolgt.

Den eigentlich plastischen Charakter bewahrt die Gewandung nur da, wo sie der Körperform als Hülle dient, das organische Gewächs jedoch als Hauptsache darunter hervortreten läßt, so daß wir seinen Zusammenhang erfassen, ohne auf die Umgebung, etwa einen weitern dazwischen liegenden oder darüber hinausgreifenden Zusammenhang andrer Art, abgelenkt zu werden. Dem

entspricht das glatt oder in Falten herabhangende Tuch, von dem wir soeben gesprochen, nicht mehr: es gleicht vielmehr einer tektonischen Wand, dem aufgehängten Teppich als Raumscheide. Nur die Berührung mit den Schultern und der Brust gibt den Anschluß an den Menschenkörper und seine organische Bildung dazu. Schon begleitende Faltenmotive, die dem eigenen Gesetz des Stoffes folgen, bilden eine Folie für die gerundete Form des Geschöpfes daneben, und setzen sie wörtlich „in Relief", indem sie einen Reliefgrund einschieben — auch am Rundwerk. So bedeuten sie einen Übergang in die malerische Anschauungsweise, die auf Einheit zwischen Körper und Raum ausgeht. Sowie aber das Spiel der Draperie für sich selber wirksam wird, nur dekorativ vor dem Körper hängt, als Oberflächenschein, so vermag sie nur malerische Reize darzubieten: sie ist ein Feld für Licht und Schatten, für Helldunkelreize rein optischer Natur. Wo Faltenmassen sich zusammenballen und als solche körperlich ausgerundet neben den Gliedern des organischen Leibes dastehen, ist ihr Charakter unleugbar der eines tektonischen Bestandteils im Aufbau des Ganzen, im Unterschied von den rein plastischen Formen des gewachsenen Lebewesens. Ein Gewandende, das am Boden nachschleppt, stellt die Verbindung zwischen der Menschengestalt und dem Standort her, ist also wieder als Träger eines weitern Zusammenhangs über die Grenzen des Organismus hinaus ein Übergang ins Malerische. Es kann sozusagen die ganze weitere Umgebung nach sich ziehen, die sich damit zum mitwirkenden Schauplatz erweitert. Das ist ebenso einleuchtend beim flatternden Zipfel oder wie ein Segel sich blähenden Bausche; denn sie künden die Abhängigkeit des Stoffes von dem Einfluß der weiten Welt an, von der Bewegung der Luftregion, dem Wehen des Windes, und erinnern uns an die sonstigen Mächte der Natur da draußen.

Bewegung wie Beruhigung vermag das Gewand auf den Menschenkörper zu übertragen. Wenn schon die nackte Gestalt den Gegensatz der ruhigen, in sich geschlossenen Rückseite, die uns die Einheit des organischen Gewächses so wohltuend genießen läßt, und der bewegteren, durch mannigfaltige Beziehungen nach auswärts gerichteten Vorderseite darbietet, die auch im stillen Verhalten nicht umhin kann, den Beschauer anzusprechen und zur Zwiesprache herauszufordern, so vermag nun die Gewandung als künstlerischer Faktor zu vermitteln und leistet die willkommensten Dienste zur Ausschaltung des Unwichtigen und zur Hervorhebung des Bedeutsamen. Für die Behandlung einer Statue

ist ja nicht allein die plastische Aufgabe als solche maßgebend, sondern auch der Ort, wo sie stehen soll. Auch dieser setzt sie vielleicht wieder in einen weitern Zusammenhang, etwa mit andern Statuen in Koordination oder Subordination, so daß sich die Gesetze der Gruppierung zu denen des Systems erweitern, oder aber mit der umgebenden Architektur, so daß sie sich den Gesetzen der Raumgestalterin bequemen muß. Indes auch eine völlig isolierte Statue kann, unter dem Einfluß des Lichtes unter freiem Himmel etwa, die Unterstützung verbindender Gewandflächen zwischen den Gliedmaßen aus rein optischen Gründen erfordern, ganz abgesehen von der Standfestigkeit und Dauer des Materiales, die sehr häufig solche Zutaten veranlassen. Das Licht in der Höhe zehrt an den Formen, die es umfließt, und schwächt oder verschleift für unser Auge die Bildung des organischen Gewächses. In einer Nische wirkt die Schattentiefe zwischen selbständig sich abhebenden Gliedern vielleicht zu stark als Gegensatz und kann nur durch Abstufung des Helldunkels auf eingeschobenen Gewandflächen gedämpft werden. Umgekehrt, als Dämpfer auf die voll gerundete Körperform legt sich das Gewand da, wo die sinnliche Wirkung dieses Eindrucks nicht in ganzer Stärke mehr erwünscht ist, sondern hinter dem Ausdruck des seelischen Lebens oder geistiger Bedeutung zurücktreten soll. In entwickelter Kultur werden der Plastik zahlreiche Aufgaben gestellt, die mit ethischen Bestandteilen oder Ideengehalt so verquickt sind, daß die Körperlichkeit nur noch unter dem Schleier der Gewandung mitsprechen darf, wenn nicht falsche Wirkungen entstehen sollen. Damit nähern wir uns auf allen Wegen der malerischen Anschauungsweise; das zeigt sich auch da, wo das Kleid als solches zunächst allein zu den Sinnen wirken soll, wie z. B. wo etwa ein Faltengehänge über die Formen rieselt, wie das feuchte Element, aus dem die Liebesgöttin auftaucht. Je stärker die Natur des umgebenden Elementes, ob Meerflut oder Nebelschleier, sich geltend macht als Medium, desto mehr müssen unsre Blicke erst hindurchdringen durch diese Raumschicht, um die plastische Gestalt darin zu erfassen.[1])

---

[1]) Vgl. hierzu das gesamte bei Hirth „der schöne Mensch“, zusammengetellte Material der Plastik, z. B. das junge Mädchen im Gewand (Torso) Rom, Mus. Naz. 98; die Aphrodite mit Gewand zwischen den Knieen, London, Brit. Mus. H. 183 und die Phryne daselbst H. 182; ferner die Hestia Giustiniani, Rom, Torlonia H. 48, KSS. 572; die weibliche Statue aus Herkulaneum KSS. 410; die „Tänzerin“ im Vatikan. Für das Folgende die sitzenden Gottheiten des Parthenon, die Nikefiguren usw.

Die Gewandung bildet, in dieser Form der aufgehängten Draperie zumal, eine Erweiterung des Leibes, die sich nur soweit als zugehörig ausweisen kann, als sie von seinem Wesen durchdrungen und bestimmt wird. Die steifleinenen und schwerwollenen Stoffe bekommen, bei der Ausführung in dem festen Material besonders, eine gewisse Starrheit, die sie als fremde, dem organischen Leben widerstrebende Masse erscheinen läßt. Die weichen, schmiegsamen und fließenden Gehänge dagegen erwecken eher die Täuschung, als seien sie auch da noch vom Gefühl des Lebewesens durchzittert, wo tatsächlich die Bewegung nicht mehr vom Träger mitgeteilt wird, sondern die Gesetze des Stoffes schon für sich selber walten. Da liegen die feinen Übergänge zwischen der Erweiterung des eigenen Leibes und dem von außen hinzugetretenen Bestandteil der Umgebung. Solange die Gewandmasse dem Körper frei übergeworfen, nicht enge angezogen, noch festgebunden wird, bleibt sie selbständig, losgelöst und begleitet nur die Glieder. Schon die Gürtung bedeutet den entscheidenden Schritt zu fester Gemeinschaft; sie zwingt das Gewand immer mehr unter die Herrschaft des Körpers, an dem es haftet.

Damit aber eröffnet sich die andre Alternative, sich mit dem Zeuge Glied um Glied einzuwickeln oder den Stoff zu zerschneiden nach dem Maße der Körperteile und aus mehreren Kleidungsstücken ein Ganzes neu zusammenzusetzen. Aus solcher Zerlegung des Zeuges und Wiederzusammenfügung aus Stücken entsteht ein engeres oder weiteres Gehäuse für den vorgefundenen Gliederbau, für das wir, im Unterschied von der freien Draperie, das Wort „Kostüm" gebrauchen.

Sollen wir auch hier auf die Grundlagen einer belehrenden Analyse hindeuten, so sei besonders wieder auf einen Vergleich mit dem Bau des natürlichen Körpers aufmerksam gemacht. Wer eine nackte Gestalt, sei es eine lebende Aktfigur oder Statue zergliedert, der achtet auf die Lage der Horizontalen und ihren Abstand untereinander längs der Vertikalaxe. Die Übereinstimmung der Tracht mit den Proportionen der menschlichen Gestalt oder die Verschiebung, die Vergewaltigung sind wichtige Symptome für die Wandlungen des Geschmacks und des Stiles. Scheitel-, Schulter-, Hüft-, Knie- und Knöchelhöhe geben uns auch die entscheidenden Stellen, wo Schmuck und Gewand aufgehängt oder befestigt werden können. Die „Taille" die der Italiener so viel bezeichnender für ihren Wert im Organismus „la vita" nennt, ist für dies Festlegen einer mittlern Teilung die gegebene Instanz, wie am Arm das Ellbogen- und das Handgelenk. Aber wie stellen sich zu

alledem die Wagerechten, die der Schnitt der Kleidungsstücke in den Gesamtumriß unsres natürlichen Körpers hineinschneiden läßt? Man denke nur an die schwedischen Reiterstiefel zur Zeit des dreißigjährigen Krieges und die Handschuhe mit ihren Stulpen, oder an den spanischen Mantel und die Husarenjacken. Die Pluderhosen haben in ihrer kugelrunden, ihrer abfallenden oder ihrer aufrechten Form schon in kurzer Zeitspanne eine ganze Geschichte zu erzählen, wie die Formen des Weiberrocks durch die Jahrhunderte hin. Halskragen und Halsbänder vom einfachsten Streifen bis zu breitester Entfaltung belehren uns aber am besten, daß es sich überall weiter um die Frage handelt, welcher Körperteil soll vor den übrigen hervorgehoben, ja bevorzugt werden auf Kosten der andern? Es handelt sich um die Anerkennung und die Auszeichnung gesonderter Werte, nicht selten im schroffen Gegensatz zu dem Übrigen, und es ist wieder ein Kennzeichen eines besondern Geschmacks, wenn die fallenden oder die steigenden Linien überwiegen, wenn zwischen den scharfen Winkeln, zwischen den Horizontalen und der Vertikalaxe vermittelnde Diagonalen auftreten usw. Das Alles spricht mit und will sorgfältig beachtet, gewissenhaft ausgelegt sein, wie für die Völkerpsychologie und die Geschichte des Geschmacks, so für jede ästhetische Analyse und künstlerische Verwertung des Kostüms, auch in der statuarischen Kunst.

Zweifellos bedeutet die Wiedergabe des Zeitkostüms, der Amtstracht und der vollständigen Bekleidung, die sich bei Natur- und Kulturvölkern ausgebildet hat, für die Plastik einen Schritt ins Malerische hinüber, schon dadurch, daß die Verschiedenheit der Stoffe, aus denen sich das Ganze zusammensetzt, unvermeidlich anfängt mitzusprechen, auch wenn man sie lange, schon im Sinne einheitlichen Materials und gleichmäßiger Bearbeitung, zurückdrängen mochte. Mit dem Stoff kommt die Farbe der Dinge hinein. Und die willkürlich zusammengesetzte Skala der Polychromie weicht notwendig mit der Zeit dem Anspruch die Naturfarbe wiederzugeben oder ihr doch Rechnung zu tragen. Vor allen Dingen aber bildet die Kleidung eine Zwischenregion zwischen dem organischen Körper und der Außenwelt, und zahlreiche Beziehungen und Vermittelungen müssen sich anspinnen, in den umgebenden Raum hinaus.

Wem aber das Bewußtsein aufgegangen ist, daß jedes historische Kostüm ein sinnlich sichtbarer Ausdruck des Zeitgeistes, der Kulturschicht, des gewollten Lebensideales ist, der wird auch nicht im Zweifel bleiben, was die Wiedergabe des Kostüms bei einer

Statue bedeutet. Hier „Wallenstein“ auf der Bühne, dort „der alte Fritz“ zu Roß auf seinem Sockel, oder „Napoleon“ mit seinem Hut, auch nur als kleines Figürchen aus Porzellan, — wie bringen sie mit ihrer Tracht die ganze Zeit herauf, in der sie selbst gestanden sind. Ganz abgesehen von der stilistischen Behandlung, steigt die tausendfach bedingte Rechnung der Geschichte empor. Das Einzelwesen, das wir in einem solchen Standbild verewigen, ist sofort nur ein Teil des größeren Ganzen, aus dem es hervorgegangen, und kann — immer nur relativ — als Vertreter dieses weiteren Zusammenhanges gelten. Das Individuum bleibt bekleidet mit den Wahrzeichen seiner Abhängigkeit von all den Verhältnissen, denen dies Kleid seine Sprache leiht. Goethe und Schiller in ihrer Weimarer Tracht können nur an Ort und Stelle, wo sie gelebt, so stehen, wenn auch hinausgehoben über den Alltagsboden, wo die Lebenden wandeln und sich weiter verwandelt haben von Geschlecht zu Geschlecht. Und auch dort meldet sich wohl, eben dieser fortschreitenden Verwandlung des Schauplatzes und seiner Bewohner wegen, über kurz oder lang der Widerspruch gegen das altväterische Bild der beiden Dichterfürsten in Wadenstrümpfen, Schnallenschuhen, Weste, Taillenrock usw.

Aus alledem ergibt sich für die Kunst, die unbedingter verewigen will, die wenigstens den Geistern von bleibender Bedeutung ein über ihre Zeit hinweg reichendes Abbild zu schaffen trachtet, das Verlangen nach einer allgemeingültigen, nicht historisch befangenen, sondern geläuterten, oder rein künstlerisch erdichteten Gewandung. Oder sollte sie noch einen Schritt weitergehen, nicht nur die übliche, sondern jegliche Kleidung überhaupt abstreifen, und die Verewigung unsrer größten Geister der Vergangenheit in derselben Weise vollziehen, wie das römische Altertum die Vergötterung seiner Imperatoren? Da sind wir wieder bei Lessing. Die Rückkehr zur Nacktheit ist seitdem versucht worden; in vollem Verzicht auf jede Draperie, wenn auch nicht auf jedes Abzeichen der Herrschaft, beim Kaiser Napoleon von Canova (im Hof der Brera zu Mailand). Aber wir brauchen nur an die Statue des nackten Voltaire von Pigalle zu erinnern, um sofort die Frage auszulösen, ob unsre durchgeistigten Anschauungen heute sich nicht dagegen sträuben, gerade die nackte Körperlichkeit, sei sie auch mehr oder minder vom Gewand begleitet, als die Versinnlichung ewiger Geisteswerte, befreiender Gedankenkraft hinzunehmen, als wären unsre Welt, unsre Ideale noch dieselben wie im klassischen Altertum.

Die Gefahr eines solchen Versuches, den nackten Menschen-

leib an die Stelle rein geistiger Bedeutung zu setzen, muß einleuchten, wenn wir Lessings Beispiel, den Laokoon, selbst einmal mit unbefangenem Urteil darauf ansehen, wie weit er den Anforforderungen, die der Name des Helden mit sich bringt, wirklich entspricht. Die Künstler haben auf die Tracht und die Abzeichen des Priesters verzichtet; wir erfahren also nichts von dieser Bedeutung, nichts von der Vorgeschichte und der inneren Motivierung der Katastrophe, sondern können uns nur an die Persönlichkeit des Mannes da und an das furchtbare Schicksal des Menschen halten, das ihn inmitten zweier jugendlicher Genossen ereilt. Wir dürfen auch nicht den Nebenbegriff von Amt und Würde, noch den des eifrigen Patrioten aus unsrer Erinnerung wieder hineintragen, den die Bildhauer aufgegeben, damit ihr Hauptzweck nicht leide: Schönheit und Ausdruck in voller Nacktheit zu zeigen. Hier aber wird nicht die Vollkommenheit des organischen Geschöpfes als „Werk der ewigen Weisheit“ zur sinnlichen Anschauung gebracht um ihrer selbst willen; nicht auf das Wohlgefühl einer so herrlichen Bildung in voller Manneskraft kommt es an. Es wird vielmehr der stärkste Widerspruch aufgeboten, der Schmerz bis zum äußersten Grade der Wiederstandsfähigkeit auch eines Heldenleibes. Es ist tragische Kunst, aber ohne poetische Motivierung, nur der Kampf um Leben und Tod, dem wir zuschauen sollen. Der Ausdruck geht diesen späten Künstlern der Antike auch in der Plastik schon über die Körperschönheit. Er ist bereits so sehr Hauptsache, daß die leibliche Stärke zu einem untergeordneten, wenn auch unentbehrlichen Bestandteil des Ganzen wird. Ja, die Bloßstellung des ganzen Leibes in so furchtbarer Qual zeugt doch wohl für eine abgefeimte Grausamkeit des Geschmacks, die sich an solchem Schauspiel weidet. Wir mögen die gewaltige Energie der physischen wie der seelischen Kräfte noch so sehr bewundern: keine Rettung winkt, keine höhere Befreiung als Preis des Untergangs, nur das zermalmende Schicksal in seiner ganzen Brutalität gegen das Meisterwerk der Schöpfung. — Sowie wir dem nachgehen, wird klar: die Gruppe des Laokoon ist kein reines maßgebendes Probestück der antiken Skulptur, sondern führt uns an einen kritischen Wendepunkt, ja über ihn hinaus. Es ist nicht allein ein besonders schwieriger Spezialfall, von dem bei Erwägungen der Mustergültigkeit besser abgesehen werden sollte, er zeigt auch schlagend, wie Schönheit und Ausdruck zu entgegengesetzten Polen auseinander zu rücken vermögen.

An den Laokoon, der selbst an die Todesqualen der Arena mahnt, reihen sich unmittelbar die schrecklichen Darstellungen

von Martyrien. Der gekreuzigte Gottessohn selbst ist das nächstverwandte Beispiel, sowie nur die Göttergleichheit in Heroengestalt nach antiker Weise hervorgekehrt wird, wie bei Herakles. Aber wir brauchen nur den Crucifixus des Nicola Pisano an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa (1260) mit dem seines Sohnes Giovanni Pisano in S. Andrea zu Pistoja (1301) nebeneinander zu halten, um den Gegensatz zwischen Körperschönheit dort und Seelenausdruck hier in seiner vollen Tragweite hervortreten zu lassen.

Zwischen den nackten Gegensätzen aber kann sich ein Ausgleich vollziehen mit Hilfe der Bekleidung. Damit eröffnet sich eine neue Anwartschaft des Gewandes für die psychologische Aufgabe der bildenden Kunst. Man denke nur an die Mater dolorosa und den Lieblingsjünger unter dem Kreuzesstamm, etwa die Lettnergruppe im Dome zu Naumburg. Faltengehänge und Gewandmotive sind eine willkommene Stätte für die Ausdrucksbewegung, zur Versinnlichung des Innenlebens, wie ein Ausfluß der Personen, oft wundervoll verwertet. Hohe Geheimnisse der mittelalterlichen Kunst liegen darin. Ihre Bogenlinien und Schattenfurchen schließen sich enger an die schmerzdurchwühlte Physiognomie der Gesichter an, als irgend ein Teil der nackten Gestalt, den wir als Träger organischen Lebens zu betrachten gewohnt sind, dies (auch bei starken Muskelkontraktionen wie im Laokoon) vermöchte. Gehen wir von der Rundplastik in die Bedingungen der Reliefkunst über (wie schon in jenem italienischen Beispiele), so treten vollends die ausgreifenden Bewegungen der Gliedmaßen als dritter Faktor in die Rechnung, zumal da sie meist in Profil gelegt werden müssen. Damit aber sind wir auf dem Wege zur malerischen Komposition.

Nur eine Lehre sei noch aus dem nackten Laokoon gezogen. Wir können die Helden des Geistes, die wir verehren, nicht in der Körperschönheit olympischer Götter, oder in ewiger Jugend ihrer sterblichen Hülle darstellen; aber auch ebenso wenig in herkulischer Muskelkraft und Athletenstolz. Von Ausnahmen, wie etwa Goethe, abgesehen, führt solche Annäherung immer zum Widerspruch. Beethoven will uns nicht Jupiter tonans werden, auch wo ein Thron auf Felsenhöhe, ein Adler diese Verwandlung erzwingen möchten. Und Canovas nackter Imperator, ist er Napoleon, der Kaiser?

Dagegen liegt die Berechtigung des Nackten gerade auf dem Gebiet, von dem wir mit Lessings Erwägungen ausgegangen, unveräußerlich als Grundlage der plastischen Kunst und ihr natürlicher

Boden da, solange das Menschengeschlecht nicht völlig entartet, oder im Fortschritt vergeistigt wird. Nur der lebendige Verkehr mit dem Nackten in einem südlichen Klima und an den allgemein besuchten Stätten der Leibesübung ermöglichte den Griechen im klassischen Altertum, wie später den Italienern der Renaissance, zum Teil sogar noch heute, die Freiheit, zugunsten des bildnerischen Schaffens von der gewohnten Kleidung abzuweichen, sie durch leichtere und beweglichere Hüllen zu ersetzen, oder sie ganz fallen zu lassen. Nur ein solcher, von heutigen Anforderungen an Gesundheit, Reinlichkeit, harmonischer Durchbildung des Leibes ausgehender Verkehr mit dem Nackten kann uns auch wieder auf denselben Standpunkt der bildenden Kunst gegenüber zurückbringen. Solange diese Voraussetzung nicht erreicht wird, bleibt der moderne Beschauer mit den Darstellungen des Nackten in einem innerlichen Widerspruch, der besser eingestanden als vertuscht, oder gar aus angelerntem Kunstinteresse abgeleugnet wird. Die Mehrzahl auch unserer Museumsfreunde und Ausstellungspilger duldet die nackten Körper nur wie ein Fremdes, höchstens der Kunst zuliebe um der Kunst willen. Aber gerade mit solchem Zugeständnis nur ist der modernen Plastik gar wenig gedient. Sie kann wirklich gedeihen nur da, wo ein lebendiges Bedürfnis ihrer Gemeinde die Darstellung des Nackten fordert, als vollberechtigten vertrauten und beglückenden Genuß, eben als unveräußerlichen Bestandteil unserer eigenen Welt. Das Entgegenkommen des allgemeinen Gefühls allein, die unbefangene Freude am Nackten, und zwar im Volke wie bei den Gebildeten vermag die Lebensfähigkeit der Plastik unter uns sicherzustellen. Dahin drängt glücklicherweise der gegenwärtige Umschwung in unseren Anschauungen von Gesundheit, Sittlichkeit und Lebenskunst. Der deutsche, wie der englische Jüngling darf stolz darauf sein, sich leicht bekleidet oder völlig nackt zu zeigen, und es kann die wahre Sittlichkeit der jungen Mädchen nicht schädigen, wenn sie unter sich das Gleiche tun. Dann steht auch die Verherrlichung der reinen Körperschönheit als selbstverständliches Anliegen da, das wir um keinen Preis wieder veruntreuen lassen.

V.

Organisches Gewächs und fremde Zutat im Bildwerk

Das ganze Gebiet der Bekleidung ist nur ein besonderes Beispiel für den Einfluß des Menschengeistes auf die vorgefundene Natur, und der Ausgleich zwischen dem nackten Geschöpf und der Gewandung bis zum vollständig ausgebildeten Kostüm eine Angelegenheit, die für die Geschichte der Kultur überhaupt ebenso bedeutsames Zeugnis ablegt wie für die Geschichte der darstellenden Künste. Gehört eine Behandlung des Kleides im Einklang mit der organischen Bildung der Menschengestalt zu den Lebensfragen der Plastik, da die selbständige Masse des Zeuges und der willkürliche Schnitt des Kostüms dem fremden Wesen des Stoffes eine Mitwirkung einräumen, die vom Lebewesen in die andersgeartete Umwelt überleitet, also notwendig zur Aufgabe der Malerei hindrängt, — so bringt jede fremde Zutat aus der menschlichen Kultur noch einen weitern Einfluß an die natürliche Erscheinung des Geschöpfes heran. Jeder solche Bestandteil aus der Zeit und Umgebung verknüpft sich mit Vorstellungen der Lebensgewohnheit und Sitte oder spinnt sonstige Beziehungen an, die der Einbildungskraft des Beschauers anheimgegeben, unwillkürlich seine dichterische Tätigkeit auslösen. Oder es sind wohl gar geläufige Bezeichnungen für einen poetischen Inhalt, der die Einzelgestalt oder Gruppe sofort mit Mythus und Religion, einer umfassenden Weltanschauung und Weisheitslehre in Verbindung setzt, das Kunstwerk des Bildners also einordnet in das Reich der Nachbarin Poesie. Auch mit diesem Beziehungswert setzt ein Übergang von der rein plastischen Aufgabe zu der Darstellung des Zusammenhangs zwischen den Dingen durch die Malerei ein, die schließlich nur von der Dichtung in vollem Umfang geleistet werden kann.

Beginnen wir bei der fremden Zutat, die von außen herantritt, wie beim Stück Zeug, so sind es zunächst

A. kleinere Bestandteile der Tracht oder Schmuckstücke,

die auf ihr Verhältnis zur Menschenfigur angesehen werden müssen. An den nackten Füßen bemerken wir Schuhe und Sandalen zum

Schutz der Haut, der Zehen, der Adern. Sie kennzeichnen den Wanderer, den Jäger, bei dem sie weiter hinaufreichen, weil er durch hohes Gestrüpp schreitet. Soccus und Kothurn. Die Flügelschuhe des Hermes haben zu dem Kleidungsstück wieder eine fremde Zutat, das vollends die poetische Phantasie herausfordert; diese zum Fliegen nicht brauchbaren Ansätze vollziehen die Hinaushebung der Bahn des Boten in die Luftregion, wie die künstliche Überhöhung des Kothurn (Apoll, tragische Muse) schon auf das Podium, die Bühne hinweisen.

Solch ein unzulängliches und deshalb nur für die Vorstellung wirksames Flügelpaar kennzeichnet auch wohl den Hut des Sendboten aus der Höhe. Es ist ein Reisehut, den wir von andern Exemplaren dieser Art unterscheiden.

Damit sind wir bei dem außerordentlich ergiebigen und für unsern Gesichtspunkt lehrreichen Kapitel der Kopfbedeckungen, aus dem wir nur einzelne Beispiele herausheben. Der Helm auf einem weiblichen Kopfe macht die Person zur Pallas Athene (H. 36); auf einer männlichen Büste erweckt er die Frage nach den Porträtzügen des Perikles (vgl. H. 85, KSS. 421), auf einer ganzen Figur den Gedanken an den Kriegsgott oder die Helden des Krieges, wie Menelaos mit der Leiche des Patroklos, sog. Phokion (KSS. 133), Mars und Venus von Canova, Philopoemen von David d'Angers. Die phrygische Mütze wird aus einem Bestandteil der Tracht zum Erkennungszeichen des Paris (KSS. 559), wie der Löwenkopf als Helm oder Kappe für Herakles (KSS. 55) — bis zur Nachäffung beim Kaiser Commodus. Ein Frauenkopf mit Stirnband wird als Hera, d. h. als Himmelskönigin, angesprochen (Juno Farnese KSS. 415); ein Diadem vollends macht ihn zum Bilde der Herrscherin (Hera Ludovisi KSS. 409). Mit dem Kranz erscheint Augustus (KSS. 74). Die Überhöhung des Hauptes hat eine ganze Geschichte, vom Federbusch oder der einzelnen Reiherfeder im Haarschopf des Wilden bis zum Helmbusch des Reitergenerals, des Fürsten, und ihre Bedeutung für das Wesen des Schmuckes ist von ausschlaggebender Wichtigkeit.

Zu den äußeren Zutaten dieser Art könnten wir auch den kleinen Eroten zu Füßen des Ares Ludovisi (H. 150, KSS. 313) rechnen, wie den Eroten auf einem Delphin in kleinem Maßstabe neben Augustus (Rom. Vat. KSS. 296). Aber gerade diese Beispiele zeigen, wie lebendige Attribute zur Gesellschaft werden, so daß sich eine Beziehung entspinnt, die aus der Vorstellung des Beschauers dann leicht auf die dargestellten Wesen selbst übergleitet, und sie in irgend welchen Verkehr setzt. (Vgl. Michel-

angelos Propheten und Sibyllen). Da eröffnet sich also eine Ablenkung von unserm Wege; wir verfolgen diesen weiter.

B. Werkzeuge und Waffen

Als äußere Anhängsel mögen Köcher und Schild zuerst genannt werden; aber sie zeigen auch sofort die entscheidende Richtung auf die Tätigkeit des Trägers, die hier ins Auge gefaßt werden muß. Während der Köcher in ziemlich neutralem Dienst als Behälter verharrt, dem die Pfeile entnommen werden, löst er doch die lebendige Bewegung aus. Aber wie anders verwächst der Bogen mit dem Schützen, von der Spannung bis zum Schuß! Vgl. die Schilderung des Pandaros im Text und die Bogenschützen, Herakles (KSS. 55) in München, und Paris (KSS. 559) daselbst. Eine vollständige Stufenfolge von der äußerlichen Zutat zum unzertrennlichen Gefährten, durch alle Arten der Handhabung als Schutz- und gar als Angriffswaffe gewährt der Schild. Von der leisen Berührung, die nur das Gefühl des Vorhandenseins und der Bereitschaft erhält, beansprucht er ein Glied für sich, bis zur Gesamtbewegung des Körpers, dessen Linke er deckt, und endlich zum Umschwung, wo er als Schlagwaffe oder endlich als Wurfgeschoß dienen mag. (Als statuarisches Beispiel etwa S. Georg von Donatello mit seinem großen Setzschild für den Anfang dieser Reihe).

Für die Rechte dagegen sind die Angriffswaffen Speer und Lanze (zuweilen mehrere in der Linken getragen), das Schwert, der Degen, der Dolch. Unterschied der Größe, der Bestimmung zu Schlag oder Stich. Das große Schlachtschwert, das mit beiden Armen vom Rücken her geschwungen wird. Schwabenstreich. Enthauptung Johannes des Täufers, des Apostels Paulus als Civis Romanus. Haudegen und Stoßdegen. Rappier- und Florettfechten. Schwert und Scheide. Das Zücken des Schwertes und in die Scheide Zurückstoßen. Das Schwert in der Scheide mit umgewickeltem Bandalier. Das Wehrgehenk. Das Richtschwert als Wahrzeichen in der Hand des Paulus, des Kaisers, des Kurfürsten von Sachsen, — als Attribut der Gerechtigkeit (blank und aufrecht) der Mäßigung (gesenkt, in der Scheide).

Die Darstellung der zweckentsprechenden Bewegung: als statuarisches Motiv — Übergang zur Genrefigur. Lanzenschwinger und Doryphoros, Steinschleuderer (David), Diskobol, Adam mit der Hacke, Gärtner mit dem Spaten, Ackersmann mit dem Pflug, Fischer mit der Angel, Schiffer mit dem Ruder usw. Das Aus-

lösen eines einheitlichen Bewegungszuges: wie weit dient es, die Gestalt im plastischen Sinne zu entfalten oder bringt sie in ungünstige Komplikation, läßt sie wohl gar abhängig erscheinen. Alle über die Gestalt hinausgreifenden Beschäftigungen führen eine Situation mit herauf, d. h. einen weiteren Zusammenhang mit der Umgebung, und leiten so in malerische Aufgaben hinüber. (Vgl. z. B. Monatsdarstellungen, — meist in Relief allein möglich). Wie verändern sich: Wanderstab — Hirtenstab — Heroldstab — Szepter — Krummstab — Marschallstab — Maßstab usw. in ihrer Beziehung zum Menschen.

Musikalische Instrumente, nur in der Hand gehalten, oder gespielt. Übergang in die wirkliche Tätigkeit wirkt wie Genremotiv; das Gegenteil veräußerlicht die Beziehung bis zur Beigabe eines Attributs. Dazwischen liegt die künstlerisch wertvollste Stufe der Aufhebung der vollen Realität in die Region der poetischen Vorstellung. Apoll mit der Leyer, Euterpe mit der Flöte, Urania mit Himmelsglobus und Radius. (Vgl. unten mit Bezug auf Lessings Kap. X).

Kranz, Palme, Lorbeerzweig in der Hand der Viktoria. Vgl. den Siegesboten von Marathon im Lauf (Berlin, Nat. Gal.) mit den schwebenden Siegesgöttinnen, den Kranzspenderinnen, den palmentragenden Märtyrinnen, zur Unterscheidung des wirklichen und des nur scheinbaren Tuns mit solchem Zeichen. Handlung und Tätigkeit. Zeremonie. Symbolik.

Von den fremden Zutaten, die allmählich nähere Beziehung gewinnen einerseits, oder Werkzeugen und selbstgefertigten Gebilden, die sich allmählich ihrem Ursprung und Gebrauch entfremden anderseits, deren Entwirklichung zu Attributen und Symbolen durch die poetische Phantasie vollzogen wird, kommen wir nun mit einem entscheidenden Schritt zum körperlichen Zusammenhang, sei es im natürlichen Gewächs oder im künstlerischen Gebilde.

C. Umgestaltungen am organischen Gewächs selber

Die Frage, ob die Hörner am Kopf des Bacchus nur äußerlich angeheftet und ablegbar seien, oder als Auswüchse der Stirn, wie Hörner und Geweih der Tiere gelten sollen, beschäftigt Lessing Kap. IX. Er bezeichnet sie in der Anmerkung zu der

von uns weggelassenen Stelle im letzteren Fall, d. h. „solche natürliche Hörner“, als „eine Schändung der menschlichen Gestalt;“ sie „können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Tier erteilte“.[1]) Deshalb wollen wir an sie weitere Umgestaltungen des organischen Menschenleibes ins Tierische niederer Art anreihen, wie die Bocksfüße und zottigen Schenkel der Satyrn, den Fischschweif der Meerweiber, die Schlangenbeine der erdgeborenen Giganten, den Pferdeleib der Kentauren. Eine Erhebung dagegen bedeutet das Flügelpaar des Musenrosses Pegasus; der Schwungkraft widerstreitet jedoch die Schwere des Körpers so sehr, daß sie, auch bei möglichst organischer Anfügung des neuen Gliederpaares oberhalb der Vorderbeine, stets auf die Mithilfe der Einbildungskraft rechnen. Wie unberechtigt der realistische Maßstab auch da noch ist, sollte deshalb ohne weiteres einleuchten, auch wenn man in diesem Stadium schon gern ausschließlich von Nachahmungskunst redet. Wie uns kleine Flügel schon an den Schuhen oder gar Sandalen des Hermes und an seinem Reisehut wie an seinem Heroldstab begegnet sind, so wachsen ähnliche Flügelchen nun — wie jene Hörner bei Faunen und Satyrn — am Haupt des Traumgottes hervor, auch hier entweder an einer Binde oder unmittelbar an den Schläfen. (Vgl. Pan. H. 121, 122. Satyr. H. 155, 154. Hypnos, H. 160. KSS. 134.) Dem jugendlichen Alter des Liebesgottes passen sich die Fittiche an, die sein Wesen charakterisieren helfen (Eros, Brit. Mus. London H. 169.), während dem zarten Seelchen (Psyche) der weiblichen Genien, der Elfen und Sylphiden auch Schmetterlingsflügel mit durchsichtigem Gewebe oder duftigem Farbenschimmer entsprechenden Ausdruck verleihen. Große schwungkräftige erscheinen als organische Glieder an den Schultern der Götterbotin Iris und der verwandten Fama, vor allem aber bei der Siegesgöttin Nike und bei ihrer Vervielfältigung in den römischen Viktorien. Die orientalische Kunst hat sie längst vorher, in kühnster Verbindung mit gewaltigen Körpern, auch aus der Tierwelt, geschaffen. Und die apokalyptischen Visionen, die aus derselben Quelle einer ins Unendliche schweifenden Phantasie stammen, haben auch die christliche Kunst zur Nachbildung vier- und sechsflügeliger Wesen von Menschengestalt, ja zu geflügelten Löwen und Stieren veranlaßt. (Vgl. die Nike des Paionios von

[1]) Freilich müssen wir daran erinnern, daß auch Moses mit diesen Auswüchsen an der Stirn, den Wahrzeichen übermenschlicher Kraft erscheint. Unplastisch jedenfalls ist ihre Umdeutung in Strahlen des Lichtes, die andrerseits an Helios gemahnen.

Mende, Olympia H. 104. KSS. 571; die Nike von Samothrake im Louvre, H. 185. KSS. 553. — das Nikerelief, Athen, Akropolis H. 105. — die Nike von Brescia, die auf dem Schild die Namen verzeichnet, wie die Muse Klio, KSS. 302.) Von Tierkombinationen, wie die Chimära u. dgl., wollen wir absehen.

Wer von dem Wesen der plastischen Kunst ausgeht, wie wir es aus dem Studium der griechischen Meisterwerke begreifen, der wird an solche Gebilde, besonders bei statuarischer Einzelfigur, immer die Anforderung stellen, daß die Einheit des organischen Gewächses überzeugend gewahrt sei. Nur so vermögen auch wir am statuarischen Bildwerk die Umgestaltung der Natur durch die Hand des Künstlers, die Verwandlung nach dem Sinn der menschlichen Phantasie zu genießen und als freie Schöpfung aus eigener Machtvollkommenheit hinzunehmen. Aber so wichtig es ist, dieses Prinzip als den durchwaltenden Vorzug der klassischen Kunst herauszuarbeiten und dem Gefühl des modernen Menschen zu vermitteln, wie es heute an der Hand bequem erreichbarer Abbildungen und zugleich an Gipsabgüssen der Originale geschehen kann, so muß doch auf der andern Seite betont werden, daß dies echt plastische Prinzip auch nur in der statuarischen Kunst alleiniges Vorrecht behaupten kann. Es herrscht schon in der Reliefanschauung nicht mehr in derselben Strenge; da sind bereits täuschende Abweichungen möglich und ergeben sich aus den Bedürfnissen der Komposition von selbst. Noch weiter geht die Freiheit des Scheinzusammenhangs in der Malerei, je mehr die Tiefenkomposition des Gemäldes und, neben der Figurengruppierung oder über sie hin, die Dynamik von Lichtern und Schatten sich entwickelt. Zur vollen Unabhängigheit von sinnlicher Anschauung überhaupt gelangen wir endlich mit der Poesie, die über das wirkliche Aussehen und die leibliche Lebensfähigkeit ihrer Erfindungen keine Rechenschaft zu geben hat. Und sie gerade ist, wie bei Gebilden des Orients bereits angedeutet wurde, der Urquell solcher Wesen menschlicher Einbildungskraft. Deshalb dürften wir, mit Rücksicht auf die gewaltige Masse orientalischer Kunstdenkmäler und die Geläufigkeit christlicher Symbolik als unser Erbe aus dem Mittelalter her, jenem spezifisch plastischen Prinzip der Einheitlichkeit der organischen Bildung das gerade entgegengesetzte, spezifisch poetische hinzugesellen, das auf dem Widerspruch gegen die Wirklichkeit beruht und die Verbindung heterogener Glieder im auffallenden Kontraste benutzt. Credo quia absurdum. Das Abenteuerlichste, der Alltagserfahrung unmittelbar Zuwiderlaufende, das ganz Unmögliche verschafft sich

am ehesten Anerkennung und wird im Reich der Phantasie mit Jubel begrüßt, weil es gar keine Zeit läßt und keinen Anhalt gewährt, Vergleiche mit dem Tatbestand der Dinge anzustellen. Da liegt auch die Erklärung für die Macht des Zerrbildes, für den dämonischen Zauber der Häßlichkeit und die Popularität auch einer derben, nach dem Maßstab der bildenden Künste geschmacklosen Karikatur.

Mit dieser Gegenüberstellung zweier einander widerstreitender Prinzipien halten wir uns frei von einseitiger Befangenheit und wahren das Recht der poetischen Phantasie gegenüber der plastischen Beschränkung auf das Naturgewächs. Die Bedingtheit der letzteren tritt auch unter dem folgenden Gesichtspunkt hervor.

D. Vergrößerung und Verkleinerung des Maßstabes

Die menschliche Vorstellung war es im Grunde, die jene Umgestaltung des menschlichen Körpers mit Hilfe tierischer Bestandteile anheimgegeben hat, sei es zur Herabsetzung in die dunkleren Regionen des dumpfen Dranges, der elementaren Gewalten, oder zur Emporhebung über den gewohnten Schauplatz bodenständiger Menschenkinder, in die Luft und die Weite des Himmels. Die Bearbeitung des Wirklichkeitsbestandes nach Maßgabe menschlicher Denkungsart führt auch zu den Abwandlungen, die wir jetzt ins Auge fassen. Götter und Heroen des Griechenvolks sind Ideale, haben wir gesagt. Die dichterische Phantasie, die wir Homer nennen, hat sie zunächst mit der Kunst des Wortes lebendig gemacht für das Bewußtsein aller. Wenn es sich aber darum handelte, sie für die sinnliche Anschauung in fester Form auszugestalten, so ergab sich die Vergrößerung menschlicher Durchschnittsmaße wie von selbst, um die Uberlegenheit auszudrücken. Auch hier geht die orientalische Phantasie und mit ihr die Kunst ins Ungeheure. Sie greift daneben zur Vervielfachung der Glieder, wie bei den Flügeln, so bei den Armen. Wenn die Sprache von „Beine machen“ redet, um die Schnelligkeit, die Eile zu bezeichnen, warum sollte die überraschende Verbreitung eines Gerüchts nicht unter dem Bilde der Vielbeinigkeit erscheinen, oder wie eine Reihe von laufenden Beinen, die wie Speichen eines Rades um einen Punkt kreisen? Kolossale Sphinxreihen lagern vor den ägyptischen Tempeln und Pyramiden, kolossale Königsfiguren thronen an den Felswänden der Heiligtümer. Zu Kolossalstatuen greift die römische Imperatorenkunst zurück, und wenigstens Kolossalbüsten von Dichtern, Denkern, Komponisten setzt

man uns sogar heute noch, nicht unter freiem Himmel hin, wie damals, sondern ins Innere unsrer öffentlichen Gebäude, ja in die Halle der Universität, in Konzertsaal, ins Musikzimmer ganz privaten Charakters. Also noch immer kein andres Mittel, die geistige Größe zu versinnlichen, als die materielle; der Felsblock, der Erzklumpen statt des Gottes, statt des Herrn, statt des Genius.

Aber daneben überwiegt in beträchtlichem Umfang die Masse von Kunstdenkmälern aus Vergangenheit und Gegenwart, die statt der Vergrößerung vielmehr die Verkleinerung des Maßstabes zeigt. Wer noch des naiven Glaubens ist, die Kunst sei ihrem Wesen nach von Anfang an nichts als Nachahmung der Natur, und das Konterfei der Wirklichkeit ihr letzter wie ihr erster Zweck, der sollte doch stutzig werden vor dieser Tatsache. Da müßte doch die Lebensgröße aller menschlichen Figuren und die wirkliche Abmessung aller sonstigen Dinge umher, der Tiere und Bäume, der Bauten und Berge das unabweisbare Erfordernis sein. Denn ohne diese fundamentale Wahrheit ist doch alle Bildkunst Lüge. Sowie die Nachahmung der vorgefundenen Körper von der Identität des Maßstabes abweicht, so gesteht sie der freien Vorstellungsweise des Menschengeistes schon ein durchgreifendes Recht zu, das Recht der Umgestaltung, das wir gewöhnlich viel zu gering veranschlagen. Und die Tatsache der Verkleinerung des Maßstabes, bis zu dem ausdrücklich als klein vermerkten „en miniature", ist wichtiger als die andere der Vergrößerung; denn sie predigt auch die Mitwirkung des Subjekts, das Entgegenkommen der Vorstellung bei der Aufnahme eines Abbildes, schon im Sehen.

Fragt einmal einen heutigen Porträtmaler, wie weit er am liebsten hinter der Lebensgröße zurückbleibt, oder meßt einmal die alten Bildnisse nach, auch diejenigen, die ihr nach Augenmaß für lebensgroß haltet. Und fragt eine Kolossalstatue aus spätrömischer Zeit, wo der Befangenheit des Stiles nichts mehr in die Schuhe geschoben werden kann, welche Übelstände solche Erweiterung aller Formen des menschlichen Urbildes mit sich bringt. Und wollt ihr einmal Beides zusammen erfassen, so verschafft euch den Anblick eines ägyptischen Wandgemäldes, in dessen Mitte etwa der Hauseigentümer, dessen Abbild in der Grabkammer auch als Statue vorhanden ist, in kolossaler Größe dasteht, während vor ihm und hinter ihm auf derselben Fläche sich viele Streifen untereinander hinziehen, mit Darstellung seiner Sklaven bei mancherlei Arbeit, seiner Herden, seiner Felder, seines

Handels und Verkehrs — in kleinem Maßstab, wie unter seinen Augen ausgebreitet, die Wirklichkeit seines Lebens und seines Besitzes. Da offenbart sich der Anteil der Vorstellung, die Freiheit des Menschengeistes auch in der darstellenden Kunst. Nur wir Modernen sind es, die sich darob verwundern; dem alten Ägypter war es gewiß durchaus selbstverständlich. Er hat in solchem Unterschied der Maßstäbe kaum einen Widerspruch gefunden.

Beachten wir die Verschiedenheit in der Wahl des Maßstabes auch während der Blüteperioden der statuarischen Kunst, so muß einleuchten, daß das richtige Gefühl oder das entwickelte Bewußtsein von der entscheidenden Bedeutung dieser Wahl auch uns zum Verständnis jener Leistungen unentbehrlich ist, und daß die Rechenschaft darüber zur Ausbildung des eigenen Geschmacks unbedingt erfordert wird. Diese freilich ist kaum anders als vor den Originalen erreichbar und höchstens noch vor Gipsabgüssen, während photographische Aufnahmen in einem Durchschnittsformat oft empfindlich irreführen. Am schnellsten läßt es sich vielleicht an einem modernen Beispiel, historischer Personen etwa, verdeutlichen. Der nackte Kaiser Napoleon in Lebensgröße wirkt allzu menschlich, klein; in übermenschlicher Größe der Formen würde die Bloßstellung jeden Beigeschmack des allzu intimen Anblicks verlieren. Das Porzellanfigürchen im bekannten Kostüm hat aber die Kraft sich für unsre Vorstellung zum vollen Maß der Person zu vergrößern. Friedrich der Große in seiner Zeittracht verträgt schwerlich die Übersetzung ins Kolossale; die feine Charakteristik der Falten würde preisgegeben und unverzeihliche Härte oder Leerheit würde an die Stelle treten.

Es gibt plastische Gestalten, die so groß gedacht sind, daß sie auch in kleinerem Maßstab noch sich durchsetzen und von der Auffassung des Beschauers unwillkürlich vergrößert werden. Es gibt andre lebensgroße, über Menschenmaß gesteigerte, die trotzdem sich nicht auf dieser Höhe halten können, sondern in der Vorstellung zusammenschrumpfen, sowie wir die Augen vom Objekt abwenden. Das liegt aber nicht allein an der Formensprache, sondern oft auch am geistigen Gehalt der Erscheinung. Ein Genremotiv verträgt nur selten die Ausführung in Lebensgröße; eine allzu transitorische Beziehung zur Außenwelt vermenschlicht auch ein Götterbild und läßt es sozusagen vom Sockel heruntersteigen in die Reihen der Sterblichen. Der „gute Hirt" ist ursprünglich eine Genrefigur; er läßt sich nicht zum Kultbilde vergrößern, sondern bleibt ein Gleichnis, — das in der Rede auftaucht, hereinleuchtet wie ein Stern, aber wieder verschwindet —

ein Mittel, aber kein Selbstzweck. In den plastischen Gruppen, die als Werke des klassischen Altertums auf uns gekommen sind, verrät nicht selten die Unbedeutendheit des die Figuren zu einer Handlung verbindenden Motivs, daß die Zusammenfügung zur Gruppe erst nachträglich geschehen ist. Der Widerspruch des Maßstabs erweckt uns das Gefühl für den Mißgriff des Geschmacks einer spätern Zeit. Als Gegenprobe bieten sich die reizenden Terrakottastatuetten, die unter dem Namen „Tanagrafiguren“ bekannt sind.

Und weiter im Relief, wie in der Malerei, welche Verschiedenheit des Maßstabes je nach der Aufgabe, und welche Wichtigkeit der richtigen Wahl. Stellen wir nur das reine Figurenbild, in dem die Gestalten des Vordergrundes — lange gibt es nur Vordergrund überhaupt — die ganze Höhe der Bildfläche beanspruchen, dem Landschaftsbild gegenüber, in dem der Raumausschnitt die Hauptsache ist und die Figürchen zur Staffage herabsinken. Zwischen diesen Extremen sondert sich eine Reihe von Arten schon allein nach dem Verhältnis des Figurenmaßstabs zur mitwirkenden Umgebung. Über die Fülle der Beispiele, die sich in Perioden entwickelter Gemäldekunst überall anbietet, weisen wir nochmals auf die Tatsache des verkleinerten Maßstabes hin. Sie beherrscht das Fernbild nicht nur, wo der Abstand des Beschauers zur Erklärung beitrüge, sondern auch das Nahbild, das wir genau auch im Einzelnen betrachten sollen. Buchmalerei und Graphik rechnen vollends mit dieser idealen Voraussetzung, die ihrer Kleinarbeit entgegenkommt. Sie schaffen stärker und unmittelbarer für die Vorstellung, als wir uns klarzumachen pflegen. Die Wiedergabe des Körperlichen mit den technischen Mitteln des Holzschnitts und des Kupferstichs ist nur ein andres Zeugnis für die ausgedehnte Vermittelung, die der Menschengeist in diesen Gebieten der Bildkunst übernehmen muß und in langer Gewohnheit selbstverständlich auszuüben gelernt hat.

Mit der freien Bestimmung des Maßstabes hängt endlich noch ein andres Verfahren der Plastik und Malerei zusammen, das wir bis jetzt einfach hingenommen haben: der Verzicht auf die ganze Figur und die Einschränkung des Abbildes auf ein Kniestück, eine Halbfigur, auf die Büste, den Kopf allein.[1]) Auch hier wäre ergänzend ein volles Kapitel der Kunstlehre einzuschalten, und

---

[1]) Schon diese Unterschiede dürfen nicht als konventionell hingenommen werden, sondern müssen in ihrem Wesen und ihrer Berechtigung dem Verständnis erschlossen, dem eigenen Gefühl in ihrer vollen Bedeutung lebendig gemacht werden!

zwar am besten bei der Behandlung der Skulptur, im Anschluß an die statuarische Kunst, bevor vom Relief als solchem gesprochen wird. Denn der Verzicht auf die eine Hälfte des Körpers in senkrechtem Durchschnitt und die Beschränkung des Abbildes auf die halbe Körperrundung, oder noch weniger, die Wiedergabe nur einer Ansicht bis zum rein optischen Flächenschein in der Malerei, das ist doch ein Reduktionsprozeß ganz verwandter Art. Und beide Verfahrungsweisen bezeugen wieder die Mitwirkung des Geistes, der die Ergänzung übernimmt, oder sich an die Vertretung eines Teiles für das Ganze so gewöhnt, daß nach dem Fehlenden gar nicht mehr gefragt wird.

Wo die bildende Kunst in die Lage kommt, die ganze Figur durch die halbe, oder gar durch die Büste, den Kopf allein ersetzen zu dürfen, da hat sich ohne Zweifel eine bedeutsame Verschiebung der Werte vollzogen. Die Träger des geistigen Ausdrucks haben das Übergewicht erlangt über den Wert der Körpereinheit, des organischen Geschöpfes an sich. Das Bewußtsein, daß der Kopf, das ausdrucksvolle Gehäuse des Geistes, auch als Vertreter der ganzen Persönlichkeit geeignet sei, daß sich das Wesen des Charakters hier gleichsam in konzentrierter, von der sukzessiven Bewährung in wechselnden Situationen und ins Leben eingreifenden Handlungen losgelöst, nur in den sprechenden Zügen des Angesichts und den festen Formen des Schädels auszuprägen vermöge, höchstens noch von Haartracht und Bartwuchs begleitet und nicht selten mehr verschleiert als erläutert, das Alles bedeutet einen tiefen Einschnitt in alle Voraussetzungen der Körperbildnerin Plastik, wie einen weittragenden Umschwung in der Geschichte der menschlichen Kultur. (Das Kapitel über Nacktheit und Bekleidung enthält auch Fingerzeige für die Durchverfolgung dieses Umschwungs und seiner Konsequenzen. Der Vorschlag, die Denkmäler moderner Geistesheroen auf die Form der Herme, wo nicht der Büste zu beschränken, und der Übergang von hier zur Medaille, mag an jene Erwägungen sich anschließen. Die ausführliche Behandlung des Abbildungsmaterials unter diesem Gesichtspunkt, besonders an der Hand der Bildnisse, ist für die Geschmacksbildung des modernen Menschen und die Klärung seines Urteils für Tagesfragen der Kunst außerordentlich viel fruchtbarer und notwendiger, als die Belastung mit Spezialitäten antiker Mythologie oder antiquarischer Gelehrsamkeit, die nicht in die Schulen gehören.)

Mit dem Wegschneiden der untern Körperhälfte und des ganzen Rumpfes gelangen wir zum letzten Punkt dieses Kapitels,

zur Negation der Körperlichkeit überhaupt, zum Problem der Aufhebung sichtbarer Gegenwart in der bildenden Kunst, die doch für die sinnliche Anschauung schafft.

E. Negative Zutaten

Hierher gehört die Wolke als Auskunftsmittel, die überirdischen Wesen, die doch dem Beschauer sichtbar werden sollen oder bleiben müssen, von den gewöhnlichen Erdenkindern zu unterscheiden, und sie für die Blicke dieser mitwirkenden Personen als unsichtbar erkennen zu lassen, oder gar ihr Unsichtbarwerden im Augenblick anzudeuten. Die Plastik ist mit diesem, immer materiell wirkenden, Wolkengeschiebe mißlicher daran als die Malerei, die es als duftigen Nebelschleier zu geben vermag, und in der Magie des Helldunkels wie des Lichtscheines weitere Hilfsmittel besitzt, das Wunderbare annehmbar zu machen. Lessings Erörterungen sind, wie gesagt, zu nüchtern rationalistisch im Sinne des XVIII. Jahrhunderts, und werden damit den malerischen Vorzügen des Rokoko, vollends aber den großen dynamischen Kompositionen des Barock garnicht gerecht.

G. Verkleidungen

Für die großen Aufgaben der kirchlichen Kunst, wie der Mythologie des Altertums, ist es natürlich eine große Schwierigkeit, die Heiligen des Himmels oder die Gottheiten selbst von den Menschen, die Abgeschiedenen von den Lebendigen, die Auserwählten von den Verdammten zu unterscheiden. Vgl. Michelangelos Jüngstes Gericht, die Darstellung der letzten Dinge von Rubens usw. Verkleidungen haben eine gewisse Dauer, geben einen Zustand, eine „stehende Handlung“ wieder; aber Einkleidung geht voran, Enthüllung folgt, also zwei transitorische Momente, „fortschreitende Handlungen“ hängen damit zusammen. Ist es der bildenden Kunst nicht unmöglich, gerade den Wendepunkt zu geben, der den Schlüssel zum Verständnis selber enthält? Der Betrachter soll beides wissen, oder doch ahnen.

Beispiele: Odysseus als Bettler. Athene als Mentor bei Telemach. Jupiter und Mercur bei Philemon und Baucis als Gäste; der Faun beim Bauer. Die böse Fee als Verkäuferin bei Schneewittchen.

Christus als Gärtner bei Magdalena, als Pilger mit den Jüngern zu Emaus, als guter Hirt vor Petrus und den Jüngern (Schlüsselübergabe). Paulus und Barnabas zu Lystra für Jupiter und Mercur gehalten.

Schon bei einigen dieser Auftritte sind wir nahe an der vollen:

H. Verwandlung

Wie die Metamorphosen Ovids, als vielbenutzte Quelle für die Abenteuer der Olympischen, so enthalten auch die biblischen Geschichten, z. B. die Wunder Christi, der Apostel und Heiligen derartige Aufgaben für die Kunst, das Transitorische vor Augen zu stellen. Das deutsche Märchen: Rückverwandlung der sieben Raben (Schwind). Doch alles das sind Ausnahmefälle, deren eingehende Erörterung zu Spitzfindigkeiten führt, die nur bei Gelegenheit einmal vorgeführt werden sollten. Die solide Grundlegung muß das Hauptanliegen bleiben und die Ausbildung eines sichern, gesunden, lebensfrischen Geschmacks das Ziel. Deshalb kann die Auswahl der Beispiele für die Anschauung nicht sorgfältig genug verfahren.

VI.

Poetische Faktoren in der bildenden Kunst

Solange es sich um Einzelgestalten, um Gruppen solcher, oder um weitere Figurenkompositionen handelt, ist die bildende Kunst auf die vorhandenen Formen der Außenwelt angewiesen. Dies gilt auch da, wo ihr Schaffen von der innern Welt der Vorstellungen ihren Ausgang nimmt. Nur durch Abwandlung und Vertauschung einzelner Teile, durch fremde Zutaten aus der Umgebung, die sich an organische Gebilde doch immer eng anschließen, vermag sie spärliche Ausdrucksmittel geistiger Verarbeitung zu gewinnen. Kein Wunder, wenn sie nach solchen Versuchen im Anschluß an die sinnliche Wahrnehmung, auch zu Neuschöpfungen weiterstrebt, die doch wieder, für die Anschauung bestimmt, nicht umhin können, sich nach dem Ebenbilde des Menschen selbst und seiner nächstverwandten Mitgeschöpfe zu vollziehen. Über die objektiven Verkörperungen des Ideals und des Charakters hinaus führen uns nach der Richtung des Typus beiderseits die Personifikationen „abstrakter Begriffe“ weiter. Es sind allmählich, im Verkehr mit dem Leben ausgebildete Vorstellungen, die wir kurzweg zur Bezeichnung ihres innern Ursprungs und ihrer geistigen Existenz Ideen nennen wollen. Ihre Verkörperung nach dem Ebenbilde des Menschen kann also, auch wo ethische Vorzüge gemeint sind, nur

nach der Seite der Körperschönheit ausschlagen. Wo aber das Gegenteil veranschaulicht werden soll, bleibt nur das Mittel, zur Häßlichkeit zu greifen. In beiden Fällen bringt der Anspruch auf Allgemeingültigkeit, der diesen Ideen innewohnt und ihnen den Wert verleiht, der eben zu ihrer Gestaltung treibt, eine formale Beschränkung mit sich: er verschließt die Annäherung an das Individuum und seine, durch die Besonderheit gerade überzeugende, Lebensfülle. Die Personifikation kann und darf nicht zur vollen Persönlichkeit gedeihen, sondern bleibt bei der typischen Person stehen. Individuelle Eigenheiten würden ihre Bedeutung zu einer relativen herabdrücken. Auch hier reden wir wohl von Idealfiguren und göttlichen Wesen;[1]) aber im Grunde sind es durchaus typische Gebilde, jemehr sie dem abstrakten Begriff entsprechen, und nur das Beiwerk verleiht ihnen wie die nähere Bestimmung auch den Schein besonderen Lebens.

Damit rühren wir an die Hauptsache, auf deren klare Erkenntnis hier um so mehr ankommt, als Lessing sie nicht ausgesprochen, vielleicht auch gar nicht erfaßt hat. An verschiedenen Stellen der vorstehenden Kapitel kamen wir im Verfolg der sinnlichen Ausdruckmittel auf Punkte, wo die Bemerkung fallen mußte: das ist der bildenden Kunst aus dem Bereich der Nachbarin Poesie zugeflossen. Jetzt gilt es, den entscheidenden Schritt auch mit voller prinzipieller Absicht zu tun, und die Herkunft aller dieser Einkleidungen von Ideen aus dem Gleichniswesen der Poesie zu betonen. Die Dichtkunst ist der bildenden Kunst in Personifikation und Allegorie vorangegangen. Sie hat der Körperbildnerin den Antrieb eingeflößt, es auch auf ihre Art mit solcher Neuschöpfung zu versuchen; ja die Anwendung der Person auf die Sache stammt aus dem Verfahren der Sprache, „die für uns dichtet und denkt."

Man braucht nach solcher historischen und psychologischen Einsicht, die wir an der Hand der spätantiken und mittelalterlichen Kunstübung noch mit voller Evidenz zu bewahrheiten vermögen,[2]) nur die Reihenfolge einiger Sätze aus Lessings Text demgemäß umzustellen, d. h. was vom Dichter gesagt wird vor-

[1]) Die Zusammenwürfelung mit Göttern und Göttinnen geht bei den Griechen durchaus nicht an, höchstens bei den Römern in späterer Zeit. Vgl. Kommentar zu VIII, 25.

[2]) Nicht die „Not" sondern Prudentius, Marcianus Cappella und seinesgleichen haben dem Künstler damals solche allegorischen Figuren mit ihren Symbolen und Attributen zugleich eingegeben. Vgl. K. Borinski, Über poetische Vision und Imagination. 1897, p. 59.

auszunehmen und was vom bildenden Künstler gesagt wird folgen zu lassen, um sofort inne zu werden, welcher Fortschritt für die Erklärung aller Symptome damit gewonnen ist. „Die geistigen Wesen, welche der Dichter braucht, sind nicht eben dieselben, wie sie der Künstler darstellt. Bei den Dichtern sind sie wirkliche handelnde Wesen; bei dem Künstler sind sie personifizierte Abstracta, die beständig die nämliche Charakterisierung (d. h. das Typische!) behalten müssen, wenn sie erkennbar sein sollen. Die Liebe (Caritas) ist dem Bildhauer nichts als die Liebe (Barmherzigkeit); die geringste Abweichung von diesem Ideal (der Vorstellung, resp. der vorschwebenden Idee) läßt uns sein Bild verkennen.“ — „Der Dichter allein besitzt den Kunstgriff, mit negativen Zügen zu schildern, und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen zwei Erscheinungen in eine zu bringen.“ — „Wenn der Dichter Abstracta personifiziert, so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie tun läßt, genugsam charakterisiert. Dem Bildhauer fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifizierten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder — weil sie etwas anderes sind und etwas anderes bedeuten — machen sie zu allegorischen Figuren.“ — Hier wird also eigentlich die Tatsache anerkannt, die den Ausschlag gibt. Der Name, d. h. das Wort geht dem Bilde voran. Das Hauptwort, das der Dicher verwendet, ist aber ein Tätigkeitswort, der Ausdruck aktiver Bewährung eines menschlichen Subjekts, oder ein Zustandswort, der Ausdruck passiven Verhaltens, das wieder ein solches Subjekt voraussetzt. Der bildende Künstler, der die Betätigung veranschaulicht, muß also dies Subjekt verkörpern und macht die Figur (persona) zur Trägerin der Sonderbestimmungen nach Art der Sprache. Dem Substantivum werden dort Adjektiva zur Bezeichnung besondrer Eigenschaften beigegeben, wie hier Attribute. Die typische Allgemeinheit der Person schließt die Verwechslung mit einem bedingteren Individuum aus.

Den Ideen wünschenswerter Eigenschaften, wertvoller Betätigungen treten jedoch Negationen gegenüber. Wo aber nichts ist, hat der Bildner sein Recht verloren. Die passiven Zustände des Mangels lassen sich nur mit dem Wort bezeichnen; für die anschauliche Darstellung sind sie unfruchtbar, und erhalten, wie in der Sprache, nur durch die Mitwirkung des Positiven, das mit dem negativen Vorzeichen in die Rechnung tritt, einen Anhalt; sonst wären sie auch für die Vorstellung unfaßbar, nicht nur ein Loch, sondern eine Leere. Man

denke nur an die bei Dante vorkommende „Acedia“, die Unlust zu allem Tun. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit zeigt durch den rechten Gebrauch „ein Stück der Gerechtigkeit selbst“ an. Der unrechte Gebrauch, der Mißbrauch, die Ablenkung durch willkürlichen Eingriff, — mehr als falsches Gewicht, das man nicht erkennt, — gibt das Verhalten der Ungerechtigkeit. Die Wage aber gehört zu den Werkzeugen, „deren sich die Wesen, welchen sie beigelegt werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden und könnten.“ Deshalb nennt sie Lessing „poetischer“. Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß die richtigere Bezeichnung zunächst „mimisch“ wäre; denn darin liegt das der Dichtung wie der bildenden Kunst Gemeinsame. Aus dem mimischen Motiv erwächst beim Statuenbildner das plastische Motiv, sowie die zweckentsprechende Bewegung, sich des Werkzeugs zu bedienen, einsetzt. Durch die wirkliche Betätigung tritt aber die Person aus ihrer Sphäre idealer Bedeutsamkeit heraus und wird zum handelnden Menschenkind und Seinesgleichen. Aus der typischen Idealfigur des Bildners wird eine Genrefigur: der Ruderer, der Säemann, die Flötenbläserin, die Wasserträgerin usw. Da liegt aber gerade der entscheidende Punkt. Der Zaum in der Hand der Mäßigung macht die Frauengestalt nicht zur Rosselenkerin, obgleich wir das Roß hinzudenken müssen, dem der Zaum angelegt wird, um seinen stürmischen Drang zu bändigen, und dessen wilden Lauf die Zügel in der Hand des überlegenen Reiters lenken. Ein poetisches Bild ist die Voraussetzung. Die Gleichnisrede des Dichters hebt die Beigabe über die Einzelfigur hinaus in ein lediglich vorgestelltes Reich. Und in dieses Land der poetischen Phantasie folgt der Bildhauer dem Dichter. Sprache und Dichtung garantieren die Existenz dieser überwirklichen Region, die Gedankenwelt ist das Prius, ohne das auch die bildende Kunst nicht auskommen kann. Wie der Statuenbildner folgt auch der Maler der Spur des Poeten, und zwar um so leichter und schneller, als er bis zu gewissem Grade auch die Handlung wiedergeben und den Schauplatz zur Erklärung mit hereinziehen kann. Auch bei Negationen der Sprache, beim Überspringen des Dichters aus der Gegenwart in die Vergangenheit und Zukunft, vermag er besser nachzukommen. Neben der Haltung der Figur selbst schildert er die Situation, in der sie sich befindet, und läßt die Umgebung wohl gar zum Spiegel des Innern werden, der uns die Gedanken, die Träume der Person sichtbar macht. Man schaue daraufhin nur Dürers Kupferstich, die „Melancholie“ an. Man sieht den Sturm an den Spuren, die er zurückgelassen.

Aber eben daraus leuchtet ein, daß der Maler zugleich Dichter ist, daß er erst dichtet und dann malt, oder die vom Poeten erfundenen Ausdrucksmittel zur Anschauung bringt. Nur wird der Maler nach Maßgabe seiner Kunst eine andere Auslese der Merkmale vornehmen müssen, eine andere, meist beschränktere wieder, der Bildner.

Recht wirksam und überzeugend als dämonische Mächte des Bösen werden erst die positiven „Leidenschaften;" nicht der Unmut, nicht der Mißmut, sondern der Mut zum Widerspruch, zur Betätigung des schlechten Willens, zur Verkehrung des Guten, zur Vernichtung der Werte. Das sind Handlungen und Ausbrüche, die der Mensch mit den feindlichen Elementen, den all sein Werk zerstörenden Naturereignissen vergleicht. Allein der Maler ist imstande, — nur in seltenen Fällen einmal der Statuenbildner, und auch er fast nur in der Gruppe, — die Situation mitzugeben, d. h. den Umsturz der vorhandenen Werte, die Vergewaltigung des Edlen durch den Feind usw. Aber wie sollen wir in solchem Kampfe Tugend und Laster unterscheiden, wenn nicht durch das Aussehen selbst? Es bleibt nichts übrig als das Auskunftsmittel, das böse Prinzip durch körperliche Häßlichkeit zu verdeutlichen, genau so wie im Streit der Titanen gegen die Olympier oder bei der Zusammenführung von Menschen und Göttern schon ein Gradunterschied erfordert wird. Bei der statuarischen Einzelfigur vollends kann die Ausübung des Hassenswerten und Schrecklichen nur durch Erregung dieser Affekte gegeben werden, d. h. durch Verzerrung und Entstellung des organischen Geschöpfes selbst. Die Schwärze des Innern ist im Bildwerk unerkennbar, es sei denn durch die Wirkung im Äußern. Der abgefallene Engel, das Werk der ewigen Weisheit, wird durch den Abfall eo ipso zum Teufel, aus einem Ebenbild Gottes zum Schreckbild für die Menschen. Und an die Stelle der natürlichen Glieder des menschlichen Urbilds, das dem Künstler allein gegeben ist, treten tierische Bestandteile oder monströse Deformationen, die Ausgeburten der erhitzten Phantasie. Die begriffliche Herkunft aller dieser Symptome ist klar. Immer haben die abstrakten, dem menschlichen Denken entsprungenen und ihm allein entsprechenden, Gegensätze zuvor in der dichterischen Vorstellung ihr Wesen getrieben, meist auch nachweislich in der Poesie als Kunst schon mehr oder weniger konkrete Gestalt gewonnen, ehe noch Malerei und Plastik ihnen volle Sichtbarkeit verliehen.

Die äußersten Gegensätze bestehen aber auch nur in der

Welt des menschlichen Denkens; die wirkliche Welt beherbergt in ihrer natürlichen Mannigfaltigkeit unzählige Variationen, unerschöpfliche Möglichkeiten vielleicht, aber ohne trennenden Abgrund, ohne Kluft zwischen Gut und Böse. Menschliche Ideen und menschliche Maßstäbe sind es, die den naturgeschichtlichen Zusammenhang alles Geschehens aufheben und zerteilen möchten, abstufen und bewerten, soweit es in ihrer Macht liegt.

Hier eröffnet sich gegenüber den Idealen, deren Verehrer von der Anerkennung der höchsten Vollkommenheit ausgehen, das ganze weite Reich der Charaktere, die wir nach ihrer Annäherung an das typische Gepräge einseitiger Vorzüge oder Mängel beurteilen, nach dem Maßstab sittlicher Ideen zu bewerten pflegen — gewiß nicht immer zum Vorteil unbefangener Erkenntnis ihres Ursprungs und ihrer Notwendigkeit. Es sind die ererbten Ergebnisse der Auseinandersetzung des Menschen mit der Wirklichkeit in einer vom Subjekt ausgehenden Weltanschauung, die wir vor uns haben. Und diese kann, mögen wir sie nach ihrer sittlichen oder religiösen, nach ihrer philosophischen oder ihrer rein gefühlsmäßigen Seite betrachten, letztlich immer nur als eine poetische Schöpfung, ein Gewebe menschlichen Dichtens über die wirkliche Welt erkannt werden.

Mit dem Geistesleben einer Zeit, eines Volkes dringt auch in die Darstellungen der bildenden Kunst diese Umdichtung ein und durchdringt ihre Aufgaben wie ihre Leistungen. Es ist die Auffassung nach dem innern ursächlichen Zusammenhang, mit der wir vor allem zu rechnen haben. Und da das menschliche Verständnis der Dinge immer vom eigenen Selbst ausgeht, so überwiegt von Anfang an und auf lange hinaus die Erklärung aus lebendigen Kräften nach Art unsrer Impulse, Innervationen, Muskelkontraktionen sowohl wie psychischer Zustände und bewußter Motive. Motivierung nennen wir die Darstellung dieses Zusammenhangs beim Dichter. Ihm folgt der Maler überall, wo er Geschichten nacherzäht, wo er eine Fabel wiederzugeben sucht, wie der Dramatiker sie liefert, oder eine Vorgangseinheit ausbreitet wie der Epiker. An die Stelle des Kausalzusammenhangs und bewußter Beweggründe des Handelns schiebt sich aber im anschaulichen, sinnlich unmittelbaren Verhalten des Malers, jemehr er seiner eigenen Natur treu bleibt, die Gefühlseinheit, zumal da, wo die umgebende Welt in solchem Umfange das Bild erfüllt, daß die Menschlein von ihr überkommen werden, in ihr aufgehen oder doch zur Staffage herabsinken. Auch hier noch, in der „Landschaft“, verraten lange die figürlichen Zutaten ihre Her-

kunft aus poetischem Bedürfnis, und erst spät verschwindet diese Spur, so daß die weite Natur ohne objektives Menschenwerk darin übrig bleibt, für das Subjekt des Beschauers allein. Doch gestehen wir uns nur, die lyrische Dichtung ist es auch hier gewesen, die solchen Erguß des menschlichen Gefühlslebens in die fremde Außenwelt erst angebahnt und geraume Zeit vorbereitet hat, ehe die Malerei darauf verfiel, die Weite selber in ihren Rahmen zu bannen und das Fernbild allein auf die Fläche zu zaubern. Erst allmählich hat sie gelernt, sich auf sich selber zu besinnen, ihr eigenes Wesen und ihre besondern Mittel im Unterschied von der Poesie hervorzukehren und ihr malerisches Schauen allein zu betätigen. Dies konnte erst geschehen, wenn anstatt des poetischen d. h. innerlich motivierten Zusammenhangs, der optische, d. h. der ausschließlich sichtbare Zusammenhang zwischen den Dingen trat, und damit die Welt des Lichtes und der Farben zur Hauptsache ward. Helldunkelbewegung im weiten Raume, Beleuchtungsereignisse auf den Fluren, Farbenverteilung zwischen Himmel und Erde, die ganze Dynamik solcher Naturerscheinungen sind ihr eigenstes Gebiet.[1]) Aber die Menschenseele, die sie entgegenkommend aufnimmt, bleibt doch eine unverbesserliche Dichterin. So verbindet sie wieder den Rhythmus ihrer eigenen Schwingungen mit dem sinnlich wahrnehmbaren Wandel da draußen, und aus dem Ineinanderweben dieses Gewoges wird ein Erlebnis, das sich dem musikalischen Genießen, aber bald auch dem eigenen Schaffen des Musikers verwandt zeigt.

Die Welt zu malen, wie sie vor den Durchschnittsaugen aller dasteht, in sogenannter Objektivität, wird dem Künstler schwer, unendlich schwer, trotz eifrigstem entsagungsvollstem Bemühen. Aber ist ein solches Bestreben nicht eher eine Aufgabe der Wissenschaft, der modernen Naturwissenschaft, und erst durch sie als Problem gezeitigt? — Alle Kunst wurzelt in den Ausdrucksbewegungen des Menschen; sie ist eine Auseinandersetzung mit der Welt für den Menschen, und setzt den Einklang mit seiner angeborenen oder von Geschlecht zu Geschlecht erworbenen Organisation voraus. Menschlichkeit bleibt ihr unveräußerliches Recht, und damit die Subjektivität der Urgrund ihres Wesens; aber die Genießbarkeit für andere ist ihr Ziel geworden und damit die Allgemeingültigkeit ihrer Schöpfungen, wenigstens im

---

[1]) Näheres über die Entdeckung des Malerischen vgl. in meinen Beiträgen zur Ästhetik der bildenden Künste, Heft I. Leipzig 1896.

Umkreis gleichorganisierter Objekte und in erreichbaren Grenzen verwandter Geistesbildung, ihr Wunsch und ihre Anwartschaft.

Aber nicht allein die poetischen Gedanken und dichterischen Motive müssen zurücktreten, ehe die Malerei zur vollen Entwicklung ihrer eigensten Natur gelangen kann, sondern auch die plastischen Absichten, die Anliegen der Körperbildnerin als solche, ihrer zweiten Nachbarin müssen überwunden sein. Es war, wie wir gesehen haben, der organische Zusammenhang, den die Plastik ausschließlich verfolgt, und im wohlgebildeten Geschöpf verherrlicht. Auf ihrem Standpunkt beharrt das Verständnis Lessings, und auch Winkelmanns selber trotz manchem Zugeständnis an die Ansprüche des Ausdrucks. Die Verneinung des ausschließlichen Wertes der Körperschönheit; das wachsende Übergewicht der geistigen Potenzen; die Unterordnung der formalen Harmonie des Naturgewächses unter die umfassendere Instanz des seelischen Ausdrucks; die Verkehrung der leiblichen Schönheit in ihr Gegenteil, die Häßlichkeit, und die faszinierende Macht eben dieser Abweichungen von der regelmäßigen Vollkommenheit des Äußern als mannigfaltige Mittel der Charakteristik und ergreifender Energie; endlich der ganze Umschwung der Weltanschauung und die Umwertung aller Werte seit dem Zerfall des klassischen Altertums: diese gedrängte Reihe historischer Tatsachen und psychologischer Beweggründe kennzeichnet ebenso viel Voraussetzungen für das Gedeihen der Malerei als eigene, über die plastische Gestaltenbildung hinausgreifende Kunst, die eben nicht mehr die Einheit des organischen Körpers, sondern die Einheit des Zusammenhangs zwischen den Körpern im Raum als ihre besondere Aufgabe erkennt.

Solange das Figürliche in ihren Darstellungen auf der Fläche mit seinem plastischen Interesse überwiegt, und die Synthese ihres Bildganzen nach den Gesetzen statuarischer oder reliefmäßiger Gruppierung bestimmt, kommt das spezifisch Malerische nicht zum Durchbruch: die Einheit des Gemeinsamen zwischen Figuren und Schauplatz, und das freie Schalten mit diesen beiden Komponenten im Interesse des umfassenderen Gesichtspunktes, unter dem sich ihr, statt des einzelnen Lebewesens, die weite Welt auftut.

Bringen wir auch hier die poetischen Faktoren in Anschlag, die durch den Zuwachs innerer Motive und äußerer Beziehungen zwischen den Einzelgestalten unter sich, und andrerseits zwischen Figuren und Umgebung, so entscheidend in den Verlauf dieses Entwicklungsprozesses eingegriffen haben, so erklärt sich die Gliederung der Malerei als Kunst in die verschiedenen Zweige. Deren

noch heute geläufige Benennung bezeugt ihre Herkunft aus poetischen Kategorien und bleibt deshalb geschichtlich gewiß berechtigt, so weit auch unsre moderne Vertiefung in die rein malerische Seite darüber hinausgelangt ist und die endliche Abschaffung des veralteten Schachtelsystems begehrt. Bis zu einem gewissen Grade gewinnen wir zweifellos die Einsicht in die Gründe solcher Differenzierung, wenn wir die Eigenart des poetischen Inhalts und der Darstellungsformen der Dichtkunst verfolgen. Die großen Gebiete der Historienmalerei und der Genremalerei stehen, trotz manchem Ineinandergreifen ihrer Grenzen und manchem Wechsel ihrer Bewertung, noch immer in übersichtlicher Entfaltung da. Als deren Mittelglied erscheint die Porträtkunst vom selben Gesichtspunkt aus. Aber es ist lehrreich sich klar zu halten, daß die realistische Kunstansicht, die von der Nachahmung der Wirklichkeit ausgeht, gerade die Wiedergade des Individuums in seiner Besonderheit als Grundstock aller weitern Abzweigungen ansehen muß. Und fragen wir auf den Gebieten des Sittenbildes oder der Geschichten irgend welcher Art, — ob sie nun der heidnischen oder christlichen oder sonst irgend einer Mythologie, dem religiösen oder dem profanen Leben angehören, — wie weit sich auch im Bilde die Gesetze verständlicher Erzählung, knapper Hervorhebung der Hauptsachen, oder ausführliche Breite der Schilderung bis in Nebendinge und ablenkendes Beiwerk geltend machen? — oder wie weit die Erfahrungen dramatischer Kunst dazu geführt haben, die Handlung auf einen Moment zuzuspitzen, oder zu einer ineinandergreifenden Reihe von Momenten zu erweitern? — wie weit sich die Wiedergabe des Geschehens, gerade im Interesse der Allgemeingiltigkeit mit typischen Trägern des Tuns und Leidens begnügt, oder wie weit der Maler darauf ausgeht, die Ereignisse aus den verschiedenen Charakteren, die er zusammenführt, wie mit innerer Notwendigkeit oder als bewußte Taten des Einzelnen hervorgehen zu lassen, gleichwie in einem entscheidenden Auftritt auf der Bühne. Der Eine legt den Nachdruck auf die Tätigkeit und das Faktum selbst, der Andre auf den innern Anteil der Personen oder den Reflex des Vorganges auf fernere Zeugen. So finden auch hier schon lyrische Momente Eingang neben der Lust am Fabulieren und bereiten den Übergang ins Subjektive vor, den uns der Zuwachs des Landschaftlichen nicht minder als die Steigerung des Mimischen in den Mitspielern selbst bezeugen mag. Ganz spät erst dringt die objektive Charakteristik des Ganzen durch, nachdem das sorgsame Abkonterfeien einer Blume hier, einer Eidechse, einer saftigen Beere mit ihren Blättern

dazu, oder gar eines Bäumchens in lauter Einzelarbeit schon lange vorausgegangen war. Wie weit reichen die Anläufe zurück, die Erdformation, ein paar nackte Felsen, einen niedrigen Höhenzug oder abgestuftes Terrain in eigentümlicher Gebärde mitreden zu lassen, wo sich ein menschlich bedeutsamer Vorgang vollzieht? und wie weit entfernt liegt davon die einheitliche Charakteristik einer bestimmten Gegend mit umfassendem und überzeugendem Wahrheitssinn. Aber wer beherrscht die Ausdrucksmittel der Natur, der kosmischen Erscheinungen, die uns das innere Wesen des Alls zu offenbaren scheinen? — ist es nicht doch wieder ein Poet, der die Schöpfung mit der Energie des eigenen Seelenlebens durchdrungen hat!

Von der nämlichen Seite der Motivierung her gelangt endlich die Malerei zu den höchsten Problemen des Ausdrucks, zur Darstellung des Tragischen und des Komischen im Bilde. Wie verhängnisvoll für die Bildnerei der Versuch werden muß, mit der Tragödie zu wetteifern, und gar die furchtbare Katastrophe in einem Marmorwerk festzuhalten, das hat schon unbefangene Betrachtung der Laokoongruppe zum Teil erkennen lassen. In einem Punkt wurde sie durchaus malerisch: in der Einbeziehung der umstrickenden Schlangenleiber von übermenschlicher Größe. Diese werden so zu einer mitwirkenden Umgebung, wie eine unentrinnbare Falle, ein Abgrund das Opfer verschlingt, oder wie eine Höllenmaschine, deren Räderwerk drei Menschenkörper auf einmal zermalmt. Was bei der plastischen Gruppe ein Wagnis bleibt, ist das eigenste Vorrecht des Gemäldes: die Schilderung der bedingenden Situation. Sie kann die innere Motivierung des tragischen Widerspruchs, den die Gestalt des Helden zeigt, vermitteln. Dahin gehört schon ein Thema wie die Medea (Text S. 14), und nach diesem Gesichtspunkt bestimmt sich das Urteil, solange wir an dem Prinzip festhalten, daß sich ein Kunstwerk ganz aus sich selber erklären soll. Wird beim Beschauer auch die Bekanntschaft mit der Geschichte vorausgesetzt und auf sein bereitwilliges Entgegenkommen gerechnet (Text S. 37), so ist der Anteil der poetischen Vorstellung am Erfolg des gewollten Eindrucks nur desto höher anzuschlagen. Die statuarische Vereinzelung der Figur, die der Gewohnheit antiker Kunst entspricht, beruht lediglich auf dieser Möglichkeit des bekannten Stoffes. Der Vergleich moderner Behandlungen desselben Themas, wie z. B. die verschiedenen Versuche Eugènes Delacroix mit der Medea, oder Anselm Feuerbachs Gemälde in München, belehrt über die Unterschiede der Rechnung.

Ganz ähnlich steht es bei der innern Motivierung des Komischen

in der Malerei, dessen Wert auf dem Gebiet des Genre durch zahlreiche gelungene Leistungen bewährt wird. Aber seine Anwartschaft ist keineswegs auf dies harmlose Reich beschränkt, sondern sie erstreckt sich wie auf dem englischen Theater, auch in die unmittelbare Nachbarschaft des Höchsten. Benutzen wir ein Lessingsches Beispiel des tragischen Schicksals, um die schmale Grenze zu kennzeichnen, die es vom Komischen scheidet. In dem Gemälde des rasenden Ajax von Timomachos, das (Text S. 15) nach Philostrat beschrieben wird, kommt alles auf den Charakter des Helden an und die hinreißende Kraft des Ausdrucks. Beim Anblick der erschlagenen Böcke und sonstigen Opfer seines Wahnwitzes kann nur die Größe des Unglücklichen über den Widerspruch der Situation hinweghelfen. Wie leicht schlagen die grausam gemeinten Szenen der Passion ins Burleske um. Aber wie gesund, wenn auch leicht gefährlich, ist andrerseits die Entladung ironischer Anwandlungen in eingestreuten Episoden, wenn die Hauptfigur und das Zentrum um sie her mit voller Kraft des Ernstes behandelt wird. Der schweifende Blick verwandelt figurenreiche Komposition immer in ein Nacheinander, dessen Wirkung sich dem sukzessiven Verfahren des Dichtwerks nähert.

Gerade bei solchen Aufgaben werden wir in anerkannten Meisterwerken häufig auch die Erweiterung des einzigen Momentes durch Anklänge des Vorhergehenden und Nachfolgenden beobachten. Rafaels Teppichkartons aus der Apostelgeschichte mögen als klassische Beispiele dramatischer Ökonomie im Bilde gewürdigt werden; aber auch zahlreiche Kompositionen von Rubens sind dafür geeignet und lehrreich durch den Zuwachs souveräner Großartigkeit des Vortrags. Rembrandts Zeichnungen gewähren uns einen unvergleichlichen Einblick in die Tiefe des Gemüts und die Hingebung an den poetischen Inhalt der Bibel, ganz besonders des Alten Testaments; aber auch immer neue Seiten werden dem Auftreten des Erlösers und den Berichten des Evangeliums abgewonnen, und fast jedesmal überrascht die durchgehaltene Stimmung des Gesamteindrucks, die ihm vorschwebt.

Eben hier aber betreten wir den Boden der Graphik, in der sich die Kunst des Dichters und des Malers so innig verbinden, so häufig aber auch der erstern die Vorherrschaft zufällt. Die Gedankenwelt und die Vorstellungstätigkeit gewinnen die Oberhand leicht, wo die Farbe zurücktritt und nur Hell und Dunkel von der Erscheinung der Dinge übrig bleiben. Für den modernen Menschen aber sind sie so übermächtig geworden, daß die Gewohnheit der Abstraktion das gute Recht der sinnlichen An-

schauung und der Vollfarbigkeit des Lebens immer mehr einzuschränken droht. Daher die Tatsache, daß sein Verhältnis zu den bildenden Künsten sich nur noch der Graphik gegenüber geläufig genug erweist. Daher die Vorliebe für die Griffelkunst, die fast ausschließliche Popularität der Illustration, die gerade bei dem Gebildeten der Nation so selbstverständlich gelten, daß die Gefahr eines solchen Zustandes für das Ganze der bildenden Kunst nur wenigen zum Bewußtsein kommt. Wir wollen hier nicht besonders ausführen, daß die Illustration eines Textes, den wir lesen sollen, besonders in Holzschnitt, sich an das Hausgesetz der sukzessiven Auffassung anschließen kann, und im transitorischen Verlauf des Auftauchens und Verschwindens der Bilder, im unmittelbaren Ineinanderwirken von Wort und Bild das letztere vom Rahmen befreit und vom Anspruch innerer Geschlossenheit wie äußerer Selbständigkeit entbindet.

Dagegen sollte neben dem gerahmten und deshalb verhängbaren Staffeleigemälde doch die Wandmalerei um so mehr zu gründlicher Erörterung kommen, als es hier einem empfindlichen Mangel an Kunstgefühl abzuhelfen gilt. Dies kann nur im Zusammenhang mit der Architektur als Raumgestalterin geschehen, die ja ebenso für die Aufgaben der Plastik in den Kreis der Betrachtung gezogen werden muß.[1]) Im Einklang von Plastik und Malerei mit der Architektur erwächst erst die Raumkunst, die als Ziel der Sehnsucht doch aus den neuesten Bestrebungen unsrer schaffenden Künstler wieder hervorleuchtet.

VII.

Überwindung der Körper-Schönheit und -Häßlichkeit in der Malerei

Wenn die Plastik als Körperbildnerin die Vollkommenheit des organischen Gewächses in ihrer sichtbaren Erscheinung verherrlicht, so geschieht dies in der statuarischen Einzelfigur mit einer Ausschließlichkeit, die den Wert des leibhaftigen Daseins für sich allein hervorzuheben trachtet. Zugunsten der Selbständig-

[1]) Vgl. Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste III. Plastik, Malerei und Reliefkunst.

keit und Unabhängigkeit wird er von den weiteren Beziehungen des Lebewesens frei gehalten. Nicht nur die Erhaltung des Organismus bleibt außer Betracht; dazu berechtigt schon die Übertragung der äußeren Form allein in das starre Material, Holz, Stein oder Metall, das die Kunst verwendet. Es wird auch, und das ist von entscheidender Bedeutung, geflissentlich vermieden, die Darstellung des Raumes überhaupt oder gar einer bestimmten Örtlichkeit mit herein zu ziehen. Die Statue „steht in der Luft", könnten wir sagen, ohne irgendwelche Verbindung ringsum, und deshalb gerade ganz auf sich selber gestellt. Die Basis zu ihren Füßen erfüllt nur die allgemeinste Bedingung, sie bedeutet nur den Ort, sogar hinausgehoben aus dem Durchschnittsniveau. Mag auch ein Rückhalt für die Standfestigkeit der Materie beigegeben sein, oder ein Anhalt für die Phantasie, wohin das Lebewesen gehöre, — für die Auffassung der Gestalt spricht das in Werken strengen Stiles nicht mit. Es ist nur der Körper gemeint, als völlig isoliert. Der wirklich vorhandene Raum, in dem wir alle leben und weben, dessen Luft wir atmen, dessen Einfluß wir in jedem Augenblick erfahren; die besondere Stelle der Erdoberfläche mit ihrer Bodenbeschaffenheit, ihrer natürlichen Vegetation, ihrer Kultur, ihrer Geschichte, bleibt ausgeschlossen. Aber auch die Gesellschaft, aus der die Person erwachsen oder auf die sie angewiesen ist, macht sich nicht neben ihr geltend, so lange die statuarische Kunst „ihre höchste Bestimmung" — die Schönheit des organisierten Körpers rein erfüllt. Schon das Gewand erweitert, wie wir uns gesagt haben, die Beziehungen nach außen, wie das auch vom Blick der Augen bereits gelten kann. Der Hinzutritt eines anderen, wenn auch noch so untergeordneten Geschöpfes (wie ein Hund, oder die Hindin Dianas) verschiebt die Rechnung auf eine breitere Situation. Eine zweite Person eröffnet den Austausch, den Verkehr, Gemeinschaft oder Gegensatz; bis zum Kampf um das Dasein. In der Gruppe beginnt aber auch die Mitwirkung des Raumes. Sowie er nicht allein durch die Körper selbst bestimmt wird, sondern sich irgendwo als unausgefüllte Leere, als Schattenfänger hier, als Lichtöffnung da, bemerkbar macht, stört er die Einheit, schiebt sich dazwischen, legt sich dahinter, scheint wohl gar die Figuren vom Boden her zu umfangen. Im Relief ist die Grundfläche bereits durchgehende Vertreterin des Raumes, in dem sich die Gestalten befinden, wenn auch anfangs nur der Raumschicht des Vordergrundes, in der sich die Körper neben einander reihen, kein Hintergrund. Und doch drängt die Vorstellung weiter: sie ergänzt das Medium. Durch

jeden Zuwachs an Licht- und Schattenkontrasten bereichert sich die Raumsphäre mit eigenem Leben und fängt allmählich an die Figuren mit Helldunkelgewoge zu begleiten.

Noch ein Schritt, und wir sind bei der ganz andersartigen Gesamtvorstellung der Malerei, die Körper und Raum zugleich umspannt. Sie gibt auf ihrer Fläche zunächst den zweidimensionalen Auszug aus diesen beiden Komponenten der Außenwelt, und schafft damit das „Bild", das wir vom plastischen „Gebilde" (also auch des Reliefs) unterscheiden.

Schon aus dieser einfachen Analyse des Gemäldes ergibt sich, daß die Darstellung der Körperschönheit nicht mehr ihr ausschließliches Anliegen, geschweige denn ihre höchste Bestimmung sein kann. Sie gibt von jedem organischen Gewächs, das sie abbildet, in der Flächenprojektion doch immer nur eine Ansicht, und diese kann nicht immer die günstigste bleiben. Schon die Geschichte des Reliefs bezeugt, wie die Entfaltung der Gestalt, zur Schaustellung ihrer Vollkommenheit in allen Gliedern, durch allerlei andre Rücksichten Einbuße leidet. Das rein formale Bestreben nach Wiedergabe des Naturgebildes muß immer mehr zurücktreten, je mehr der Ausdruck seelischen Lebens seiner selbst willen gepflegt wird, statt die ganze Figur zu durchziehen sich mit Gebärdensprache und Mienenspiel wohl steigert und vermehrt, aber auch verzettelt und beschränkt, je mehr er wohl gar als „höheres" Anliegen daneben aufkommt und darüber hinausdrängt. Überall, wo die darstellende Kunst unter den Anspruch poetischer Zwecke gerät, entscheidet dieser für die leichtverständliche, eben seinem Sinn entsprechende, Ansicht und verwirft die plastisch wertvollere, der organischen Schönheit dienende Bewegung. Der literarische Beurteiler sieht in ihr gar bald eine Phrase, die nur als dekorative Begleitung noch auftreten darf. Klarheit des poetischen Inhalts ist eben Sache der Intelligenz, und diese setzt sich rücksichtslos durch, wo immer sie zu Worte kommt.

Indes, auch in der eigenen, durch solche Verstandesforderungen nicht gestörten Entwicklung des malerischen Schauens sinkt die Körperschönheit mit jedem Fortschritt von dem höchsten Rang der Werte, den sie in der Statuenplastik einnahm, zu relativer Bedeutung herab. Schon das Gewand, das Stück Zeug mit seiner Flächenerscheinung neben und über der gerundeten Form ist Zuwachs an malerischen Elementen, wie wir sahen. Jeder Fußbreit, den der Tiefenvollzug der räumlichen Anschauung für die Umgebung der Figuren erobert, bringt Verstärkung des malerischen Problems mit sich. Sowie die Reliefanschauung, dies Erbe der

Plastik, der eigentlichen Tiefenkomposition Platz macht, die immer neue Schichten hinter einander reiht und ins Fernbild übergleitet; sowie die perspektivische Konsequenz auch nur konstruktiv die Verkleinerung des Körpermaßes bei weiterem Abstand der Figuren vom Standpunkt des Beschauers einführt, und so eine Anzahl verschiedener Größen in einem und demselben Rahmen unterzubringen, resp. richtig zu verteilen zwingt: so ist auch die Abhängigkeit aller Körperbildung von der Ansicht an ihrer Stelle im Raum als Folgerung da, und die Klarheit der räumlichen Auseinandersetzung wird ein Hauptanliegen, dessen Erreichung der Intellekt wieder als eine Wohltat begrüßt und fordert — aber auch ein Absehen, das die organische Schönheit hintansetzen muß. Kommt dann zur linearen Konstruktion des Schauplatzes und der Körper darin noch die Beobachtung des Mediums, das den Raum erfüllt und alles was darin ist umfließt, d. h. die Abtönung der Farben nach den Gesetzen der Luftperspektive hinzu, bis zum duftigen Verschwimmen in der Ferne; beschäftigen das Malerauge vollends die Erscheinungen des Schattenschlages, die Möglichkeiten der Beleuchtung, nicht nur von der Vorderseite her, wo sich der Beschauer befindet, sondern von der einen oder der andern Seite des Bildraumes, oder gar aus der Tiefe des Hintergrundes im Rücken der Gegenstände; oder unternimmt der Künstler, die Lichtführung seinen Zwecken anzupassen, wagt er die Mächte des Helldunkels um ihrer selbst willen ins Spiel zu setzen und zwischen Himmel und Erde auszubreiten über alles Gewächs und alles Menschenwerk, das am Boden haftet: — da wird auch das natürliche Recht des Körperlichen von den kosmischen Bewegungen überboten, und die Abhängigkeit aller Erdenkinder von den Elementen ad oculos demonstriert.

Das menschliche Interesse läßt jedoch nicht so leicht von dem Hauptgegenstand, der es so selbstverständlich immer wieder auf sich und seinesgleichen lenkt. Die malerische Beobachtung sammelt sich mit immer scharfsichtigeren Augen vor dem menschlichen Angesicht, und klammert sich an das Aussehen menschlicher Figuren, bis sie jede Faser entdeckt, jede Falte ergründet, jedes Merkmal verschiedenen Zustandes und eigenartigen Ausdrucks erspäht hat. Damit erfährt auch die Körperschönheit wieder eine Abwandlung. Den Maler fordern die Unterschiede der Altersstufen viel mehr heraus als den Bildner. Weder die Übergänge des Wachstums mit dem ungleichen Fortschritt der Extremitäten gegen den Rumpf, der Schenkel gegen den Brustkasten, noch die Dürftigkeit der Formen unreifer Jugend be-

friedigen gerade den Sinn des Plastikers. Die Symptome des Verfalls, die Schlaffheit der Brüste, die Fülle des Leibes, die Runzeln der Haut, sind es nicht gerade, was er festhalten möchte, wo er die Schönheit sucht. Dem Maler erschließt sich wohl eher der Reiz der eingehenden Charakteristik und hingebenden Naturtreue. Er zieht vielleicht ein zerschlissenes Gewand und ein abgetragenes Kostüm dem neuen und sauberen vor. Die Fetzen sind malerisch, und der Schmutz nicht minder; wir wissen es trotz Lessing. Aber auch abgesehen von den Bettlern und Landstreichern, dem armen alten Mütterchen und dem Steinklopfer, hier gibt es einen umfassenden Unterschied, eine reichhaltige Gebietserweiterung für die Malerei festzustellen. Erstens gehört ihr alles, was den Einfluß der Elemente, des Wetters, der Jahre, der ganzen zugehörigen Umgebung auf das Individuum bedeutet. Und zweitens ermöglicht ihr diese Mitwirkung der Umwelt, im Aussehen des Einzelexemplares die Geschichte seines Lebens zu malen, soweit sie ihre Hieroglyphen hinterlassen hat. So mag ein Bildnis zunächst wie ein Stillleben erscheinen, in dem gerade das Gegenteil dessen betont wird, was in der Statue, der Büste aus Marmor überwog: nämlich das Werden von außen und die Abwandlung des ursprünglichen Bestandes, den die Plastik wie ein Festes und Unabhängiges faßt, schon weil sie das Konstitutive der Form aufbauen muß, um den dreidimensionalen Körper als solchen hinzustellen. Aber auch dem Maler ist es nicht versagt, die Selbstbestimmung des Individuums zum Ausdruck zu bringen, und gerade im Widerspiel mit der Umgebung die Behauptung des Eigenen hervorzukehren. Wird der gewohnte Wirkungskreis der Persönlichkeit um sie her geschildert, so vermag er dieser selbst allerdings empfindliche Konkurrenz zu machen; dafür aber erweitert sich in jedem Fall das Bild, auch als Ausschnitt nur, für die Vorstellung des Betrachters zu einer kleinen Welt. Die Verwandtschaft mit dem Verfahren der Poesie leuchtet ein, sowie man nur die Auswahl der Gegenstände erwägt, die als Träger der Charakteristik und Zeugen des Lebens aufgeboten werden. Bei der Zusammenführung mehrerer Personen ist das vollends klar, wie schon bei der Gruppe, und die Möglichkeit der Malerei, sie in mannigfaltiger Beteiligung und breiterer Entfaltung der Unterschiede zu zeigen, steigert auch die Freiheit, sich der transitorischen Erscheinung des Geschehens anzunähern. Aber es darf auch hier nicht unbeachtet bleiben, wie viel das Nebeneinander der Dinge im Raum, das Ineinanderwirken der Körperformen und Lokalfarben im Gemälde zur sinnlichen Stärke

des Eindrucks und überzeugenden Bewährung des Daseins beiträgt.

Da sind wir wieder bei den spezifischen Mitteln der Malerei und rühren an ihre höchste Machtvollkommenheit. Um das Beisammensein der Sachen im Raum und den Beziehungsreichtum der Wesen breitet sie das Helldunkel und die Farbengemeinschaft, und erreicht so erst die Geschlossenheit der Erscheinung im Rahmen und den Gesamteindruck innerer Notwendigkeit aus eigener Kraft. Die dargestellten Körper tauchen teilweise oder ganz in Schatten und versinken mehr oder weniger bis an die Grenze des Unsichtbaren, wo das menschliche Auge nur noch Massen wahrnimmt, aber keine artikulierten Formen mehr erkennt. Oder die Glieder werden in Licht gebadet, von der Helligkeit entkörpert, und zerfließen im duftigen Schein. Dunkelheit lagert sich hier, grelle Streiflichter flackern dort. Der organische Zusammenhang des Einzelgeschöpfes wird aufgelöst in den größeren Zusammenhang zwischen den Dingen. Ein Ausblick in die Weite tut sich auf und greift über alle Kreaturen hin.

Da wird es gleichgültig, ob das Lebewesen, das wir hier und dort halb ahnen, halb erkennen, für sich allein betrachtet, Schönheit oder Häßlichkeit besitze; sie alle sind nur Teile eines größeren Ganzen, und auch dies ist — mit Lessing zu reden — „das Werk der ewigen Weisheit“, wenn auch ein Schauspiel für einen Menschengeist, der den Kinderschuheu entwachsen, der naiven Sicherheit des Selbstgefühls entfremdet, allmählich tiefer und tiefer in die Wechselwirkung der Dinge und die Abhängigkeit des Individuums von Geschlecht und Herkunft, von Ererbtem und Erworbenem, vom sozialen Gemeinwesen und vom Schicksal der Völker hineinblickt, und endlich auch das gesetzmäßige Walten der Natur begreifen lernt, das ihm so lange verschlossen geblieben war, weil er menschliche Launen und menschliche Absichten bei ihr vorausgesetzt hatte, und auch das Übermenschliche in ihr nur nach dem Maßstab des Ich zu bemessen vermochte.

Je mehr sich die Malerei und die Weltauffassung der Völker, bei denen sie fortschreitend gedieh, der Einseitigkeit des plastischen Ideals bewußt wird und auf die eigenen Vorzüge, die Überlegenheit im Vergleich mit der Schwesterkunst besinnt, desto kühner erfaßt sie das weltumspannende Problem, das für die sichtbare Anschauung zu lösen nur sie vermag. Den innern Zusammenhang der Dinge zu ergründen, und auf den Schwingen der Zeit bald hier bald dort den Schleier zu lüften, — muß sie freilich der Poesie überlassen. Zu den tiefsten Gründen des Ge-

schehens nieder, zu den lichten Höhen des Äthers empor steigt ahnungsvoll nur die Musik mit ihren Tönen, und läßt in ewiger Bewegung erklingen, was keine Sprache des Dichters mehr zu sagen, kein Auge des Malers mehr zu schauen vermag. Sowie wir das Wesen des malerischen Schaffens nur richtig im Unterschied von ihren Nachbarinnen bestimmt haben, erschließt sich auch die Einsicht in deren historische Entwicklung, und läßt gerade sie als lebendige Vermittlerin zwischen der Plastik auf der einen und der Poesie auf der andern Seite erscheinen, so daß die Frage nach den Grenzen zwischen der bildenden und der dichtenden Kunst, die Lessing in Angriff genommen hat, eigentlich auf dem Grund und Boden der Malerei zum Austrag kommen mußte. Da nun aber die Malerei den Raum mit Licht und Farben, wie die Musik mit Rhythmus und Tönen die Zeit erfüllt und wertet, so haben wir auch in diesen beiden Künsten ein zusammengehöriges Paar, und zwar komplementäre, d. h. einander in der schöpferischen Auseinandersetzung mit der Welt ergänzende Kräfte zu erkennen. Sie stehen einander gegenüber und begegnen sich doch wieder, wie Plastik und Mimik, Architektur und Poesie. Erst mit dieser Verbindung dreier Paare schließt sich der Kreis der sechsgliedrigen Entfaltung des künstlerisch schaffenden Menschengeistes zur innern Einheit zusammen. Und wir brauchen das Ganze, um die Frage nach dem Unterschied von Malerei und Poesie wirklich zu beantworten; denn von dem elementaren Paar der Architektur und der Musik, als der Raumgestalterin und der Zeitgestalterin, in ihrer Abstraktheit, und dem unmittelbar vom Menschen ausgehenden und auf ihn allein beschränkten Paar, Plastik und Mimik, steigen wir zu den beiden je zwei zusammenfassenden Leistungen auf, die uns Malerei im Bilde, wie Poesie im Worte darbieten. Wie sich im Worte Laut und Gebärde unter Einbuße eines Teils ihrer elementaren Kraft zu höherer Einheit verbinden, ist auch das Bild ein psychophysisches Produkt, in dessen Flächenschein sich Raum und Körper unter Verzicht auf volle Dreidimensionalität verschmelzen. Erst durch diese sozusagen organische Entwicklung wird das letzte Paar der Künste, Poesie und Malerei, befähigt, die Auseinandersetzung mit der Welt im geistigeren Sinne aufzunehmen, die wir deshalb unsere Weltanschauung zu nennen pflegen, eine künstlerisch ausgestaltete Gesamtvorstellung des Verhältnisses zwischen Ich und All.

Darnach erst vermögen wir abzusehen, wie an der Hand der Anfänge bei Lessing weiter zu gelangen wäre, und was wir mit

der umfassenderen Einsicht in das Ganze der Kunstwelt gewinnen. Der erste Teil seiner Schrift, der einzige, den er vollendet hat, kann nur ein Anlauf sein, den wir ergänzen müssen, sowie wir das Weitere, das noch fehlt, überschauen, und auch nur das Gesamtreich der bildenden Kunst durchmessen. Neben dem klassischen Altertum, das ihm allein als maßgebend vorschwebt, und der Hochrenaissance, für die das plastische Ideal wieder von bestimmendem Einfluß war, treten notwendig die neueren Jahrhunderte, aber auch die des Mittelalters in ihr historisches Recht. In ihnen hat ja gerade die Malerei geblüht und ihr eigentümliches Wesen erst voll entwickelt. Von den Brüdern van Eyck bis zu Rembrandt gehören sie dem Norden an, und diesem Erbe vermag sich heute weder Italien noch ein anderer lebensfähiger Teil der südlichen Mitwelt zu verschließen.

Die eine Tatsache schon, die wir als Auflösung von Körper-Schönheit und -Häßlichkeit im weitern Zusammenhang der Welt bezeichnet haben, bedeutet ja nichts Geringeres als die Überwindung dieses Gegensatzes durch den malerischen Gesichtspunkt, durch das neue Problem der Malerei. Sowie wir uns bemühen, ihrem Sinn ein wenig nachzudenken, erschließt sich auch die Tragweite in überraschendem Umfang. Sie hebt den Widerspruch zwischen den beiden entgegenstehenden Seiten auf und läßt die getrennten Register des Ausdrucks, die sich an diese formalen Erscheinungen knüpfen, mit einander verschmelzen oder durcheinander wogen, wie die weit auseinander liegenden Tonreihen einer gewaltigen Orgel, die mit beiden Händen zugleich gespielt wird.

Der Maßstab der Vollkommenheit oder Unvollkommenheit des Individuums verliert seine Bedeutung. Nicht immer lacht der Sonnenschein über den Fluren und heitere Tageshelle zwischen den Menschen. Regenwetter und Sturm lösen sie ab, und die Nachtseiten des Lebens sind ebenso da, wie die lange bevorzugten Ansprüche auf Glückseligkeit. Nicht allen Völkern erwies sich die Natur ihres Landes so freundlich, wie an den Ufern des Mittelmeeres. Was uns diese als ihr Ideal in der Kunst überliefert haben, erscheint den andern wie Verkörperung paradiesischen Glückes, bis auch dort der Baum der Erkenntnis seine Schatten wirft, und die Innenwelt aufbegehrt wider die Gleichberechtigung der organischen Leibes, der sie beherbergt. Im Norden überwiegt die Ungunst der Jahreszeiten und hemmt das gleichmäßige Gedeihen. Aber im Kampf mit ihr entwickelt sich die geistige Arbeit; der lange Winter fördert andere Vorzüge zutage, die

der Südländer, als Schoßkind der Natur, nicht immer zu schätzen weiß.

So schwindet mit dem Urteil über Schönheit und Häßlichkeit des Äußern auch die Auslegung ins Ethische, die sich einst unmittelbar damit verband, und die Unterschiede von Gut und Böse erfahren eine weitgreifende Verschiebung unter dem Einfluß des Notwendigen, unter dem wachsenden Bewußtsein der Abhängigkeit von Heimat und Himmelsstrich auch in solchen Früchten des eigenen Tuns. Reife der Auffassung mildert und versöhnt manchen Gegensatz, den jugendlicher Eifer für unvermittelbar gehalten hat. Der Zusammenhang aller Einzelwesen mit der Gesamtheit, mit Familie, Gesellschaft, Staat und Kultur überhaupt, verschleift die Verantwortlichkeit des Einzelnen. Und dem erfahrenen Sinn der vorgerückten Geschlechter offenbart sich die Nichtübereinstimmung des leiblichen Ideals mit dem geistigen Charakter; die Möglichkeit der Inkongruenz, des Widerspruchs, hebt auch die Zugkraft und Giltigkeit der Kalokagathie, die Zuverlässigkeit des äußern Zeichens für den innern Gehalt durch mancherlei Einschränkung und Ausnahmen auf, und damit geht eine durchgreifende Voraussetzung der bildenden Kunst in die Brüche. Statt des wohlgebildeten vollentwickelten Leibes griechischer, und auch noch römischer Persönlichkeiten, wird ein schmächtiger Körper von dürftigem, kaum lebensfähigem Bestande zum Träger der Geisteskraft, — zum Heiland und Erlöser der Welt. In seinem Leidensgang durch dies Jammertal gesellt sich verzerrender Schmerz zu dem armseligen Gefäß, und die Spuren des Todes machen auch den Auferstandenen, dem wir glauben sollen, daß er aus dem Grabe kommt, zum Dulder der Häßlichkeit. So verklärt sich die Not, und Bettler wie Krüppel erheben sich zu den Auserwählten.[1])

Doch das sind noch lauter Anwendungen des nämlichen Maßstabes, wenn auch bei völliger Umkehr seiner Wertbezeichnungen, d. h. immer noch Beobachtungen am Einzelgeschöpf. Wie anders muß es werden, wenn die Erscheinungen der weiten Natur da draußen, die der Maler wiederzugeben lernt, nun statt der

[1]) Vgl. hierzu etwa: die Erscheinung des Auferstandenen vor Magdalena, von Tizian, von Correggio, — und von Rembrandt. — Die Kreuztragung von Martin Schongauer, Albrecht Dürer (große Passion), Rafael (Spasimo di Sicilia). — Die Auferstehung des Lazarus von Sebastiano del Piombo (London), von van Dyck (Berlin), von Rembrandt, in verschiedener Redaktion. — Die Jünger in Emmaus, schon die Probleme Rembrandts höchst bedeutsam gegenüber den venezianischen Gemälden.

Menschen und Götter das Geschehen der Welt bestimmen. Nun werden auch sie zu Trägern des Ausdrucks, der über allen menschlichen Kleinkram hinwegreicht, werden sie zu Boten der Freude und des Grausens: Hell und Dunkel und die ganze Reihe der Farben, der „wirklichen“, wie der Realist sie den Dingen beilegt, wie der gebrochenen, gesteigerten, empfundenen und erdichteten des Malerpoeten. Die Mächte des Lichtes und der Finsternis verbinden sich mit den ethischen Idealen der Vorstellung; ihr Ringen mit dem Kampf des Bösen und des Guten usw. Und die Farben leihen den Charakteren adäquateren Ausdruck. Aber diese Charaktere treten auch bald nicht mehr einzeln auf, in beschränkter Körperlichkeit, sondern in Scharen, und Massenbewegung im Bilde bedeutet den Umschwung des Schicksals, wie der Stimmung des Augenblicks. Auch das ist eine Umwertung aller Werte; indes auf dem Boden der Malerei, aus ihrer eigensten Auffassung zunächst allein erwachsen, verdient sie auch, gebührend in Anschlag gebracht zu werden. Dies sollte um so weniger verabsäumt werden, als das klassizistische Vorurteil gegen die Leistungen des Barock und Rokoko dazu geführt hat, daß die Errungenschaften jener Blütezeiten der Malerei der Vergessenheit anheimfallen konnten. Erst Eugène Delacroix hat die Handhabung solcher Mittel bei Rubens wieder entdeckt, dessen letzte Anläufe zu einer Historienmalerei in diesem Sinne der modernen Auffassung viel näher stehen als alle akademischen, auf der plastischen Einzelgestalt aufgebauten Figurenkompositionen des 19. Jahrhunderts.

Rubens erwächst ja unter dem Einfluß der großen Venezianer und des Correggio; aber er nimmt auch mit vollem Bewußtsein die gewaltige Körperwucht der Spätzeit Michelangelos auf, und steigert sie im Sinne der Barockmaler in Rom zur Überfülle des Fleisches, derentwegen er bei vielen als ausgemachter Materialist gilt. Aber er hat den plastischen Drang des Barockstiles doch erst malerisch in Fluß gebracht und in großartiger Überlegenheit gehandhabt, wie kein Italiener oder Spanier. Bei aller strotzenden Körperpracht weiß er doch, was es heißt: ein Geschehen durch Gestaltenströme zu versinnlichen, in denen übrigens Gewandstoffe und Beiwerk aller Art oft schon ebensoviel Anteil haben als die Leiber, oder gar die organische Einheit des Geschöpfes für sich. In den Geschichten der Maria von Medici führt er die Gottheiten und allegorischen Personen als die eigentlich treibenden Kräfte mitten unter den Menschenkindern seiner Tage vor, und erreicht so eine Historiographie nach den Anschauungen der Gesellschaft, für die er schafft, wie sie bei einer Trennung beider Klassen von

Wesen gar nicht möglich gewesen wäre. Die ganze Erklärung bevorzugter Menschenschicksale, deren Bahnen in den Sternen geschrieben stehen und dort von der Hand der Vorsehung vorgezeichnet sind, findet in diesem Gemäldezyklus ihren Ausdruck, wie Schiller sie seinem Wallenstein in dem Mund zu legen versucht. Rubens Galerie du Luxembourg illustriert diese historische Tragödie und alle ihre Voraussetzungen besser als Piloty und die Theatermaler, die am Drama Schillers gebildet sind. Ein anderer genialer Fortschritt ist aber Rubens noch jenseits dieses fertigen Zyklus gelungen: in den gemalten Entwürfen zum Siegeslauf Heinrichs IV. von Frankreich. Vielleicht hätte die volle Ausführung im Anschluß an das Frühere wieder manchen Vorzug preisgegeben, den diese Skizzen in ihrem unfertigen Zustand aufweisen. Hier herrscht durchaus die Massenbewegung, die entscheidende Mitwirkung elementarer Mächte über den Einzelnen, auch über den „Helden“ der Henriade hin. Es sind durchaus malerische Instanzen, die das Für und Wider zum Austrag bringen. Die großartige Dynamik von Hell und Dunkel bildet die Grundlage des Ganzen.

Der Meister, der diesen Weg hätte fortsetzen können, ist mehr als irgend ein Rubensschüler, ja wohl einzig und allein, — Rembrandt. Aber die Bedingungen seines Lebens in Holland haben ihm fast gar keine Gelegenheit zu solchen Historiengemälden im großen Sinne gegeben. In der „Nachtwache“ hat er einen Anlauf dazu aus eigenem Antrieb genommen und bezeichnenderweise das Einzelbildnis, das nach heimischer Tradition von ihm erwartet wurde, über die Klinge springen lassen. Nur Analogien aus der musikalischen Komposition und Instrumentation können uns dazu helfen, dem Geheimnis dieser malerischen Schöpfung auf den Grund zu kommen; aber solche Erklärung bleibt an sich doch immer nur ein Surrogat: es will eben geschaut und als optische Erscheinung erlebt sein. Das Wort ist nur ein elender Notbehelf wie bei Meisterwerken der Tonkunst auch. Eine andere Fährte lehrt uns bei Rembrandt, der ebenso aus dem Barock aufwächst, die Entkörperung der Erscheinungen kennen, als das unleugbare Ziel, das ihm auch als Maler aus dem Verkehr mit der Radierung und ohne Zweifel zugleich mit den Bestrebungen der Landschaftsmalerei aufgeht. Was die Überwindung der Körperschönheit und Häßlichkeit durch die volle Konsequenz des malerischen Problems $(\sqrt{(K+R)})$ bedeutet, was die freischaltende Verteilung des Helldunkels über alle zeichnerische Wiedergabe oder Andeutung der Formen vermag, und wie mit Hilfe beider die Suggestion innerer Erlebnisse möglich wird, das lehrt kein anderes Werk so überzeugend wie das

„Hundert-Guldenblatt“. Aber die Begegnung des Auferstandenen mit Magdalena, das Mahl zu Emaus und der barmherzige Samariter (Louvre), sowie die Aufnahme des verlorenen Sohnes (Ermitage) gehören als farbige Bekenntnisse dieses Wollens doch notwendig dazu.

Die Schätze der bildenden Kunst und insonderheit der Malerei, die wir heute in Abbildungen verwerten können, sind ja unerschöpflich. Aber die Auswahl ist für den Zweck, der hier erstrebt wird, das Schwerste. Nur muß das Bewußtsein auch da immer lebendig bleiben: Abbildungen vermögen das Original nicht zu ersetzen; vor ihm erst kann das volle Erlebnis gefunden werden. Alles übrige ist nur Vorbereitung, und das Wort oft der Feind des Bildes.

Die Malerei zeigt uns die Körper nur von einer Seite, und braucht sie nicht einmal vollständig wiederzugebeu, sondern kann sie im Helldunkel verhüllen, verschwinden lassen, soweit es ihr gut scheint. Sie hebt also nur die Teile hervor, die sie für ihren Zweck braucht. Dieser ist nicht mehr der organische Zusammenhang des Einzelkörpers, sondern der zwischen Raum und Körper entstehende Zusammenhang des Augenscheins. Also wirkt die Häßlichkeit der Gestalten oder der Körperteile nicht für sich allein, sondern nur als Ingrediens eines größeren Ganzen, und das Interesse haftet nicht an der gewachsenen Form, sondern an der Abwandlung durch das Medium der Luft, des Lichtes, der Farbengemeinschaft. Infolgedessen liegt die Rechnung der ganzen Helldunkelmalerei, — im Unterschied von der plastischen und zeichnerischen, die genaue Rechenschaft auch über die ganzen Körper zu geben bestrebt sind, — durchaus anders als die der Skulptur. Erinnern wir statt vieler Beispiele nur an einzelne allbekannte. Abschreckende Krüppel drängen sich zur Heilung an Petrus und Johannes in Rafaels Teppichkarton, während durch die Tempelhalle schöne Mütter mit blühenden Kindern dahineilen. Furchtbar windet sich der bestrafte Ananias auf den Wink des Apostels, während die Frau nichtsahnend hereinkommt und Getreue die milden Gaben empfangen. Erschütternd wirkt der erblindete Elymas neben dem Machtbefehl des Paulus, und Widerwillen malt sich in den Zügen des Schiedsrichters. Die ganze Szene mit dem besessenen Knaben in Rafaels Transfiguration erhält ihre Lösung erst in dem Anblick des Verklärten droben, auf den die Jünger vertrösten. Die reichsten Beispiele bietet aber, nach Caravaggio,

Velasquez, Murillo und Rubens, der Maler des Häßlichen in aller Form und zugleich sein wunderbarster Verklärer durch die Mächte des Lichts und der Farbe: Rembrandt. Sein „Hundertguldenblatt“ leitet jedoch zu einem neuen Unterschied, zum Verzicht auf die Farbe in der graphischen Kunst, und die Entwirklichung auch des Furchtbaren im Helldunkelschein seiner Radierungen. Das Prinzip aber bleibt dasselbe: daß die organische Schönheit der Körper aufgelöst wird in dem Zusammenhang der Dinge im Raum.

Kommentar

zu

Lessings Laokoon

„Vorrede“

Der Reiz des ersten Abschnittes (Z. 1—26) besteht in der fast dramatischen Lebendigkeit der Darstellung. Drei verschiedene Standpunkte gegenüber den Künsten, oder drei Auffassungsweisen der Malerei und Poesie, werden in kurzen Sätzen so scharf charakterisiert, daß von selbst drei verschieden veranlagte und gebildete Personen daraus hervorspringen, deren geistige Eigentümlichkeit freilich ganzen Klassen entspricht, in dieser Gegenüberstellung aber fast individuelle Verkörperung gewinnt. Das Stück wird also am besten mit verteilten Rollen gelesen, so daß der Lehrer selbst bei Z. 17 einsetzt. Dann ist es möglich, die drei Standpunkte als Einheiten anzuerkennen und als gegeben hinzunehmen, oder jeden Vertreter zum Nachdenken über sich selbst aufzustacheln, indem die Stichhaltigkeit der einzelnen Sätze geprüft wird. Da der Zweck der ganzen Lektüre hier Klärung der Begriffe und Kräftigung des eigenen Urteils sein soll, so werden Zweifel an der Allgemeingültigkeit der Behauptungen nur heilsam wirken, je mehr man festhält, daß Lessing Individuen charakterisieren will, also auch ihre Befangenheit aufdecken muß.

Mit vollem Bewußtsein spricht er im ersten Satz nur vom Gefühl auf der einen und der Wirkung auf der anderen Seite (Subjekt — Objekt). Wie weit stellen Malerei und Poesie abwesende Dinge als gegenwärtig vor? — gibt es keine Gradunterschiede darin zwischen epischer, lyrischer, dramatischer Dichtung. Wie weit geben sie in der Tat nur Schein? (Schauspieler als dramatis persona.) Wird er als Wirklichkeit vorgeführt, vollständig so, oder in Auswahl; unter Vorkehrungen, die den Verwechslungen mit der Wirklichkeit selbst vorbeugen. (Negative Instanzen: Postament der Statue, Rahmen des Bildes, Rampe der Bühne, Versmaß der Rede usw.) — Täuschung klingt uns derber als Illusion, entspricht aber der rationalistischen Denkart des 18. Jahrhunderts ebenso wie der nüchternen Ausdrucksweise des Alltags, aus dessen Durchschnitt sich der Mann mit feinem Gefühle zunächst heraushebt.

Nicht mehr bei der Außenseite begnügt sich der Zweite, der nach dem Ursprung des Gefallens fragt und sich psychologisch Rechenschaft zu geben sucht. Er findet als gemeinsame Ursache in den Leistungen beider Künste die „Schönheit“, auf deren Be-

S. 1. griff wir näher eingehen müssen (vgl. die Erläuterungen), und erkennt, daß deren Hervorbringung allgemeinen Regeln unterliege, die sich in erster Linie auf Formen (körperlicher Gegenstände), dann aber auch auf Handlungen und endlich gar auf Gedanken anwenden lassen.

Wird so die „Schönheit", im Unterschied von der in Natur vorhandenen, als ein Erzeugnis menschlicher Absicht gefaßt, d. h. als Kunstschönheit, so stellt sich die Frage nach deren Herstellung ein und leitet die Aufmerksamkeit auf das Verfahren der einzelnen Künste. Der Wert der allgemeinen Regeln und deren Verteilung auf die beiden Kunstgebiete, die hier ins Auge gefaßt werden, beschäftigen den Dritten. Er erkennt, daß der Wert der Regeln nicht gleich ist für die eine wie für die andere Kunst, und daß ein Teil dieser Regeln mehr für die eine als für die andere gelten. Die Zuspitzung auf ein Aushelfen mit Erläuterungen an Beispielen verrät die lehrhafte Absicht, und dazu wohl den Literaten.

Z. 17. Lessings Schreibung: „das erste —, das zweite —, das dritte war der und der", ist nur deshalb in „der erste" usw. geändert worden, um von vornherein sprachliche, oder gar grammatikalische Erklärung des Textes auszuschalten, soweit sie nicht dringend für das Verständnis des Sinnes erforderlich ist. Sonst genügt das Kinderlied „Das ist der Daumen; der schüttelt die Pflaumen", als Beispiel für die Zusammenfassung einer Reihe wahrgenommener Eigenschaften mit dem neutralen „Das", und seine Umwandlung ins Persönliche (Masculinum oder Femininum) bei dem Versuch zur Benennung (Identifizierung) selbst.

Z. 19 f. der eine von seinem Gefühl, der andre von seinen Schlüssen. Weshalb konnten sie nicht leicht einen unrechten Gebrauch davon machen? — Der Liebhaber will nur fühlen und genießen für sich selber, ist also für die übrigen nicht von Belang; der Philosoph bewegt sich in rein logischem Verfahren nach festen Gesetzen, bleibt damit aber bei Abstraktionen, die nicht unmittelbar in die Praxis eingreifen. Erst die Urteile des Kunstrichters wollen maßgeben und können entscheidenden Einfluß gewinnen. Deshalb kommt alles auf ihre Richtigkeit für den vorliegenden Fall an, empfangen sie ihren Wert erst durch die Anwendung; ihre aktuelle Bedeutung oder der Anspruch darauf macht sie unter Umständen gefährlich. Als Prinzip bei seiner

S. 1. Wirksamkeit wird aufgestellt: die Wage zwischen beiden Künsten gleich zu erhalten, d. h.: „Jedem das Seine."

Z. 27. Damit kommen wir zum folgenden Abschnitt, der Gegenüberstellung des Altertums und der neuern Zeiten. Vorsicht und Gleichmaß waren das Vorrecht der Alten. Wir dürfen „sicherlich glauben", daß sie schon in frühen Zeiten gewaltet, von deren Schriften über die Malerei uns nichts erhalten ist. Da wir garnicht wissen, ob die beiden Maler Apelles und Protogenes (in der 2. Hälfte des 4. Jh. v. Chr., vgl. Plinius XXXV, 79 u. 111 u. Suidas) irgend auf die Poesie Bezug genommen haben, so können wir ihnen nur zutrauen, was Lessing will: daß sie die Regeln ihrer eigenen Kunst durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie, die hier also als ältere Kunst in einem Stadium bewußter Entwicklung vorausgesetzt wird, bestätigt und erläutert haben. Die rein hypothetische Konstruktion ist der unwillkürliche Ausdruck der gläubigen Bewunderung für „die Alten", den wir auch in der folgenden Angabe über die umgekehrte Beziehung in späterer Zeit erkennen. Aristoteles (384—322 v. Chr.), Cicero 106—43 v. Chr.), Horaz (65—8 v. Chr.), Quintilian (c. 40 n. Chr. geb.) führen uns durch die Zeit von Alexander dem Großen bis Kaiser Hadrian. Wenn sie in ihren Werken zur Poetik und Rhetorik aber „die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst angewendet" haben, so ist die Voraussetzung eine tonangebende Bedeutung des „Malerischen", die nur durch eine überwiegende Pflege dieser Kunst und eine hinreißende Blüteperiode derselben erklärt werden kann. Diese historische Charakteristik der „hellenistischen" und „spätrömischen" Geschmacksrichtung (wie man sie heute nennen würde) bereitet aber bei Lessing fein auf die ähnlichen Bedingungen der neuern Zeit vor, auf die er hernach eingehen will. (S. 2, 19 ff.).

S. 2. **Z. 1—5.** Landstraßen und Lustwege, Wildnisse und Gartenanlagen, — ein willkommenes Thema für einen Aufsatz im Interesse der Heimatkunde, also mehr an Wohnort und Umgebung der Schüler, als an Lessings Gleichnis anzuknüpfen.

Z. 6. Simonides von Keos (gest. 469 v. Chr.) wird hier zum griechischen Voltaire gestempelt, zunächst nur um dem Leser den Unbekannteren lebendig zu machen, zugleich aber auch, um das blendende Widerspiel, in das er die beiden Künste gebracht, auf seinen Wert als sophistisches Wortspiel zurückzuführen, dessen geistreiche Erfindung man genießen kann, ohne sich von der Auktorität des „klassischen" Zeugen verleiten zu lassen. Als Gegengift gegen das Ansehen des Alten wirkt hier der Vergleich mit

S. 2. dem Modernen, dessen Frivolität damals in aller Munde war. Der zitierte Ausspruch des Simonides steht in derselben Schrift des Plutarch, aus der das Motto zu Lessings Schrift genommen ist (de glor. Ath. 3, p. 346 F.).

Z. 13 f. Schränkt man das bon mot auf die Wirkung der beiden Künste ein, so bewahrt man sich gegen den Irrtum, den es sonst verschulden könnte.

Z. 16 f. Die Übersetzung des Mottos ist dem Sinne des Wortlautes bei Plutarch nicht genau entsprechend, wie in der Anmerkung zum Text angegeben worden. Vgl. Blümner, Einleitung p. 8, wo die Bestätigung aus einer anderen Stelle Plutarchs beigebracht wird, ohne darauf hinzuweisen, daß „Rohstoff" und „Gegenstand" doch etwas ganz Verschiedenes sind. Wir unterscheiden an jedem Kunstwerk, so genau wie möglich:

1. Herstellungsmaterial
2. Herstellungs} mittel
3. Darstellungs} mittel
4. Darstellungsobjekt (Gegenstand)

und eröffnen bei diesem letzten Punkt wieder die Möglichkeit von dem äußern Gegenstand zum innern Gehalt vorzudringen, machen diese jedoch nicht als 5. selbständig, da sie nicht in allen Kunstwerken zu finden sein würde und von vielen (z. B. realistischen) Künstlern gar nicht anerkannt oder nicht zum Bewußtsein gebracht wird, indem sie unter „Idee" ihres Kunstwerkes auch nur das sinnlich gegebene Objekt denken und nichts weiter. Schon die Unterscheidung der vier genannten Bestandteile verlangt Scharfsinn und Vorsicht, wenn man sie durch alle Künste hindurch verfolgen will; das Bemühen darf sich aber nicht durch die natürliche Schwierigkeit irre machen lassen, daß die Grenzen zwischen den Rubriken um so häufiger ineinander fließen, je einheitlicher das Gebilde selbst, sozusagen aus einem Guß, gelungen ist.

Z. 21 f. die Malerei hat also nach Lessing engere Schranken als die Poesie. Vgl. die entsprechenden Äußerungen von der anderen Seite: „die ganze weite Sphäre der Poesie" und später im Text mehrfach.

Z. 30. nachdem = je nachdem. Hier läßt also schon die Justitia distributiva zu wünschen übrig, indem die Wage zwischen beiden Künsten nicht mehr gleich erhalten wird.

Z. 32. Afterkritik ist solche Kritik, die vom verkehrten Ende anfängt.

Z. 33. Poesie — redendes Gemälde — Schilderungssucht
Malerei — stummes Gedicht — Allegoristerei.

Nur, wo die Lektüre des Laokoon, im engeren Anschluß an die Literaturgeschichte der selben Periode unternommen wird, ist ein näheres Eingehen auf diese zeitlichen Voraussetzungen ratsam und angebracht. Wer die Schrift ihres bleibenden Wertes und ihres eigenen Gedankeninhalts wegen vornimmt, wie sie es verdient, wird gerade diese aktuelle Bedeutung kurz abtun. Pädagogisch unrichtig aber wäre es, Anschauungseindrücke voran zu schicken, die jene Geschmacksverirrung illustrieren, wie dies bei Julius Ziehen geschieht. (Kunstgeschichtliches Anschauungsmaterial zu Lessings Laokoon. Zweite Auflage. Berlin und Leipzig. Velhagen & Klasing. 1905 p. 4 ff. Abbildg. 1—10.)

S. 3. **Z. 8 ff.** Entschuldigung gegenüber dem deduktiven Verfahren der zeitgenössischen Wissenschaft; aber auch Selbstbewußtsein gegenüber dem unfruchtbaren Gespinst. „Erstes Beispiel analytischer Untersuchungsweise auf dem Gebiete geistiger Phänomene“ nennt Dilthey die hier dargebotene Leistung. Genialer Plan des Ganzen, der wie ein Spaziergang anmutet, aber die Geister viel intensiver anspannt als eine sogenannte methodische Abhandlung. Leider ist unsere wissenschaftliche Literatur seither wieder so heruntergekommen, daß heutige Kunsthistoriker die Disposition von Lessings Laokoon als „veraltet“ tadeln, weil sie selbst nichts derartiges hervorzubringen verstehen.

Z. 18. Baumgarten, Alex. Gottl. (1714—1762). Seine „Ästhetica“ erschien in zwei Teilen 1750 und 1758, blieb aber unvollendet. — Gesner, Joh. Matth. (1671—1761). Sein „Novus linguae et eruditionis Romanae Thesaurus“ wurde in Leipzig 1747—48 gedruckt, 4 Bde.

Z. 22. Anm. 2. Aussetzte: They set out to search for Robin Hood. Vgl.: to start from . . .

Z. 28 f. Dies Bekenntnis ist von entscheidender Bedeutung für alles Folgende. Aber wie Lessing unter dem Namen Malerei die bildenden Künste überhaupt begreift (d. h. vornehmlich an die Plastik denkt, wie wir sehen werden), so begegnen wir noch heute solcher Zusammenwürfelung, indem selbst Philosophen unter dem Namen „bildende Kunst“ Malerei und Plastik zugleich verstehen, als bestünden gar keine Unterschiede fundamentaler Art zwischen ihnen, oder indem Vertreter der Kunstwissenschaft, die von der Völkerkunde herkommen, sich sogar des Irrtums resp. des methodischen Fehlers schuldig machen: Zeichnung, Relief, Malerei und Rundplastik unter dem Gesamttitel „Bildnerei“ vorführen (vgl. Ernst Grosse, Die Anfänge der Kunst. Freiburg 1894.)

Darnach dürfen wir auf Lessing nicht vornehm herabsehen, noch uns der Mühe verdrießen lassen, die Vermengung aufzuspüren, wo sie verhängnisvoll wird.

I.

S. 4. Z. 3. Winckelmann, Johann Joachim, geb. 9. Dezember 1717 zu Stendal; 8. Juni 1768 ermordet in Triest (vgl. C. Justi, Winckelmann, Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. Leipzig 1866—1872. 2 Bde. Seitdem in 2. Auflage.) Die Schrift „Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ erschien 1755. — „Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst“, und „Von der Grazie in Werken der Kunst“ in der Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste. 1756 f. Das Hauptwerk: Geschichte der Kunst des Altertums 1764. —

Z. 4 f. Die Tiefe des Meeres wird mit der Seele des Menschen verglichen; die Oberfläche des Meeres mit der äußeren Erscheinnng, eigentlich der Oberfläche des Menschenleibes. Statt des lebenden Menschen werden aber in der ersten Hälfte des Vergleichs die „Figuren“ (d. h. Statuen usw.) der Griechen eingeschoben, und in der zweiten Hälfte „der Ausdruck“. So entsteht eine unverkennbare Schiefheit. Genau durchgeführt, müßte der Satz dahin lauten: Wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüten, ebenso bleibt die Seele der Griechen (wenigstens soweit sie in ihren Statuen sich offenbart) stets ruhig (groß und gesetzt), das Äußere mag auch noch so (wüten) leidenschaftlich erregt erscheinen. Das wäre jedoch das Gegenteil von dem, was W. sagen will. Auch dann noch, wenn wir folgerichtig formulierten: „ebenso zeigt der Ausdruck bei allen Anzeichen heftigster Leidenschaft doch im Grunde eine große und gesetzte Seele“, — würde der Vergleich dem Sachverhalt, der hernach hervorgehoben wird, nicht entsprechen; denn das Meer tobt und wütet an der Oberfläche, die Griechen (oder die Figuren der Griechen, die im Kunstwerk deren Wesen wiedergeben) toben und wüten nie; ihr höchster körperlicher Schmerz „äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung.“

Der Vergleich mit dem Meere, von dem Winckelmann an einer anderen Stelle selbst sagt, es sei „allzeit in Bewegung“,

S. 4. kann jedenfalls bei aller Großartigkeit des Bildes, die wir gern anerkennen, nicht als Beweisgrund für die Forderung gelten, der Ausdruck müsse gemäßigt werden, oder für die Behauptung, heftiger leidenschaftlicher Ausdruck sei unschön. Menschennatur ist doch nicht Meeresnatur, und Menschenausdruck ist nicht den Naturgesetzen in Bewegung oder Ruhe des Meeres unterworfen. Meeresgewoge und Wellensturz sind etwas wesenhaft anderes als Mienenspiel und Ausdrucksbewegung des Menschen. Schon das eine poetische Wort „wütet“ erschleicht eine Übereinstimmung, wie die Aussage „das Meer wirft Wogen“ (Werke, Stuttgart 1847. I. 132 f.); denn die Oberfläche des Wassers wird vom Sturm in Bewegung versetzt, der Ausdruck des Menschen dagegen, gilt uns als solcher für eine Wirkung oder ein gleichzeitiges Symptom innerer Bewegung, der erregten Tiefe des Gemüts.

Z. 8. Die Gruppe des Laokoon wurde 1506 zu Rom, in den sogenannten „Sette Sale“ der „Terme di Tito“, bei S. Pietro in vincoli, wieder aufgefunden; sie steht jetzt im Belvedere des Vatikans. Plinius überliefert den Namen der drei Künstler und deren Herkunft: Agesander, Polydor und Athenodor von Rhodos. c. 258—240 v. Chr.

Z. 16. Die betreffenden Stellen aus Vergils (70—19 v. Chr.) Aeneis stehen im V. Kapitel Lessings, unten S. 19 ff. Der römische Dichter schrieb außer diesem berühmten Epos noch das Lehrgedicht über den Landbau „Georgica“, und Hirtengedichte (Eclogae).

Z. 18. Sadolet, Jac. (geb. 1477 zu Modena, gest. als Kardinal 1547), war seit 1513 päpstlicher Sekretär in Rom und schrieb dort das „Carmen De Laocoontis Statua“, das Lessing in einer Anmerkung zu Kapitel VI. vollständig abdrucken ließ. Seine Opera quae exstant omnia erschienen Verona 1737—78 in 4 Quartbänden.

Über das „beklemmte Seufzen“ des Laokoon, oder vielmehr „das Anhalten vor dem Aushauchen des Seufzers“, vergl. das Schriftchen des Anatomen W. Henke, Die Gruppe des Laokoon, Leipzig und Heidelberg, C. F. Winter. 1862. S. 23.

Z. 21. Das Drama des griechischen Dichters Sophokles (gest. 406 v. Chr.) ist uns außer sechs anderen Tragödien, Aias, Elektra, Oedipus Tyrannos, Antigone, die Trachinierinnen und Oedipus auf Kolonos, erhalten. Vgl. Hasselbach, Über den Philoktetes des Sophokles. Stralsund 1818.

Z. 25. Bildung der schönen Natur = Gebilde, Gewächs, Formation im plastischen Sinne.

S. 4. Z. 28. Metrodor (um 168 v. Chr.) war als Maler und Philosoph gleich geschätzt, so daß die Athener, als L. Aemilius Paulus sie um einen tüchtigen Lehrer für seine Kinder und einen Maler für seinen Triumph über Perseus von Makedonien bat, ihn nach Rom entsandten. (Plinius XXXV, 135.)

S. 5. Z. 4. Das Pathetische ist hier im griechischen Sinne des Wortes παϑητικον das Leidende gemeint, d. h. das wirklichkeitsgemäße, objektiv wahre Leiden. Wir brauchen es heute mehr im französischen Sinne des Wortes pathétique, wenn wir von pathetischer Mimik, Diktion, Ausdrucksweise reden, d. h. als das subjektiv Rührende, „im eigentlichen Sinne Wirksame“, leidenschaftlich Erhabene.

Z. 10. Muß Winckelmanns Äußerung wirklich als „mißbilligend“ verstanden werden?

Z. 11. Aeneis II:
„Und zum Himmel hinauf entsendet er gräßlichen Wehruf
Gleich dem brüllenden Stier, der am Altare verwundet
Flieht, und das Beil, das nicht tödlich ihn traf, dem Nacken entschüttelt.“

Z. 15. Philoktet v. 188: Fernhin dringenden Widerhall
Bittern Jammers
203: Eine tiefe Stimme der Qual.
Fernhin laut und vernehmlich
Wehklagend —
209: — weithallenden Ruf.
212: gewaltig, ha! — schreit er.

Z. 33. Vorstellung = Aufführung.

Z. 37 f. Hauptsatz, auf den alles abzielt. Das natürliche Recht unmittelbaren Ausdrucks zu verfechten, liegt dem Dramatiker und Dramaturgen Lessing besonders am Herzen. Vgl. Hamburger Dramaturgie gegen die Anstandsgesetze des französischen Theaters.

S. 6. Z. 1—12. Die Verschiedenheiten, die im Homer selbst vorkommen, haben für uns nicht mehr die Bedeutung wie in Herders Tagen (I. Kritisches Wäldchen, Kapitel 2), da wir darin den Niederschlag verschiedener Überarbeitungen erkennen. Vgl. Immisch, O. Die innere Entwicklung des griechischen Epos. Leipzig 1904.

Z. 23. Die Geschichte vom Palnatoko ist bei Bartholinus Antiquitatum danicarum libri tres, Kopenhagen 1639 (und 1690) dem 14. Kapitel der Jomsvikingasage entnommen. Er soll unter

S. 6. der Regierung Svens, des Glücklichen, um 986 n. Chr. aus Dänemark ausgewandert sein und an der Mündung der Oder die Seeräuberstadt Jomsborg oder Julin gegründet haben, die später in die Fluten der Ostsee versank und als „Vineta“ besungen ward. Die Sage berichtet von ihm und König Harald Blauzahn die uns von Tell und Geßler geläufige Szene mit dem Apfelschuß und die gleiche Antwort wegen des zweiten Pfeiles.

Z. 26. fürchtete sich, L.: furchte sich.

Z. 28. mußte; wir sagen heute: durfte.

S. 7. Z. 10. geschlossen, L.: getroffen. Heute nur: Verabredung treffen, Waffenstillstand schließen.

Z. 15. die Dacier: die französische Schriftstellerin Anne Dacier, geb. Lefèbre (geb. 1654 zu Namur, gest. 1720), verteidigte den Homer gegen die Angriffe von Houdart de Lamotte (in den Considérations sur les causes de la Corruption du goût, Paris 1714) und gegen den Jesuiten Hardouin in ihrem Homère défendu, Paris 1716.

Z. 26 f. Pisistratus, der den Telemach nach Sparta begleitet.

Z. 32. Die Tragödie der „sterbende Herakles“ trägt den oben angeführten Titel „Die Trachinierinnen“.

Z. 34. Die Franzosen, denen in der sogenannten klassischen Literaturblüte das „Wohlanständige“ eine Hauptbedingung war.

Z. 37. Chateaubrun, Jean Baptiste, aus Angoulème, geb. 1686, gest. 1775, schrieb vor dem Philoctète (1755) ein Drama „Les Troyennes“, das höher gewürdigt wird, und einen Idomenée. Vgl. Patin, Etudes sur les tragiques grecs. 5. éd. Paris 1877. Oeuvres de monsieur de Chateaubrun. A la Haye 1761.

S. 8. Z. 6. stoisch, d. h. nach der Ethik der stoischen Philosophen, die als Lebensregel die Standhaftigkeit und den Gleichmut gegen alle Mißlichkeiten empfahl, — hier im gemeinverständlichen Sinne: unempfindlich, widerstandsfähig, abgehärtet, gleichgültig.

Z. 7. theatralisch hat für uns leicht einen Beigeschmack des Gekünstelten, Affektierten, Effekthaschenden, den es hier nicht haben soll; es steht für dramatisch, insbesondere tragisch, und zugleich bühnenwirksam im ernsten Sinne.

Z. 11. Auch die Charakteristik der Bewunderung als eines kalten Affektes könnte durch Beispiele aus der Poesie, besonders der dramatischen Literatur, aber auch der Ästhetik der Franzosen erläutert werden, aus denen Lessing den Einblick in das Wesen gewonnen hat, das er so schlagend kennzeichnet. So befreit er

S. 8. auch die Auffassung der Bildwerke von den Anklängen an die moralisierenden Neigungen des 18. Jahrhunderts, die bei Winckelmann vorkamen.

II.

Z. 23 f. Die Sage von der Erfindung der Malerei bei Plinius, Hist. nat. XXXV, 15, der Reliefkunst oder Plastik durch den Töpfer Butades, daselbst 151: seine Tochter zeichnete bei der Laterne das Profil ihres Geliebten auf der Wand nach; der Vater belegte diesen Schattenriß mit Ton und brannte dies Abbild mit seinen Töpferwaren. Vgl. Schmarsow, Zur Frage nach dem Malerischen. 1896. S. 39 f.

Z. 25. Daß die Liebe nicht müde ward den großen alten Meistern die Hand zu führen, ist freilich wichtiger als jenes naive Märchen, das viel zu verschiedene Dinge zusammenwürfelt, um irgend etwas erklären zu können.

Z. 26 f. Die sozusagen neutrale, und vorwiegend technische Definition der Malerei, wird an späterer Stelle zu ergänzen sein; doch sollte sie schon hier zum Bewußtsein bringen, wie gefährlich es ist, die Malerei allein zu nennen, wo es sich um die bildenden Künste handelt. Lessing bemüht sich aber (im Anschluß an das Motto aus Plutarch) die Definition der Einzelkunst „nach dem Gegenstand und der Art und Weise der Nachahmung“ zu geben, und gelangt so über Moses Mendelssohn hinaus, bei dem wir lesen: „in der Malerei geschieht es (das Nachahmen) durch Flächen, in der Bildhauer- und Baukunst durch Körper“, — wo also wieder diese letzteren zusammengeworfen werden.

Z. 28 ff. Über diese Schönheitslehre muß im Zusammenhang gesprochen werden. Vgl. die Erläuterungen.

Z. 33. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst, also nach obiger Definition zunächst die der dargestellten Körper; aber auch im weiteren Sinne der Wert des Was, nicht des Wie (etwa im Sinne der modernen Lehre: l'art pour l'art). Vgl. S. 9, 9 und 13: „durch den Wert ihrer Gegenstände geadelt werden.“

S. 9. Z. 4. der Endzweck der Kunst? Was er sei, erfahren wir unten S. 10, 35: „Der Endzweck der Künste ist Vergnügen.“ (Dieser Ausdruck klingt uns etwas hausbacken rationalistisch.)

Z. 11. Ist die Ähnlichkeit des Dargestellten der einzige Beweis von der Kunst des Malers, den es gibt? Worin besteht

S. 9. das „Vergnügen“ des Beschauers sonst, wenn er ein „Gemälde gern sieht?“

Z. 12 f. Es liegt im Streben nach höherer ethischer Auffassung und Bewertung der Künste, das hier so energisch und erfolgreich einsetzt, wenn darüber die Bewertung technischer Vorzüge zu kurz kommt. Lessing will die Bewunderung der Geschicklichkeiten, für die damalige Kunstorakel, wie R. A. Mengs und andere Maler, allein Worte finden, seinem Leser verleiden; daher das herabsetzende Beiwort und die Unterschiebung des Motivs, üppiger Prahlerei, wo es sich doch um gediegene Leistungen handeln kann. Objektiver bleibt Aristoteles, Poetik II, 1.

Z. 15 ff. Piraeïcus korrigiert Blümner für Lessings Schreibung Pyreicus. Vgl. Plinius Hist. nat. XXXV, 112. Propertius III, 9. 12. „Kotmaler“, richtiger „Schmutzmaler“. Der griechische Ausdruck, der zu Kontroversen Anlaß gegeben hat, bleibt am besten unerörtert, und dürfte auch im Text gestrichen werden.

Z. 26. „auch durch diesen eingebildeten Wert“, nämlich des hohen Preises, außer dem andern eingebildeten Wert, der Geschicklichkeitsleistung solcher Bravourstücke, denen L. eben auch keinen wahren Wert zugestehen will. (Anders erklärt Blümner, S. 502; doch nicht im Einklang mit L.).

Z. 38. Ideal ist hier im objektiven Sinne gemeint, wie die Götterstatuen der griechischen Kunst „Ideale“ sind, d. h. eine höhere Vereinigung von Typus und Individuum. Vgl. Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig und Berlin 1905. S. 253 f. u. Anmkg.

Die beiden wichtigen Stellen über die Karikatur und die Porträtkunst, die wir unter dem Text beibringen, sollten jedenfalls verwertet werden; es fragt sich nur, ob schon hier oder bei späterer Gelegenheit. Die dritte, über den Einfluß der Künste auf den Charakter der Nation und die etwaige Gefahr ihrer Wirkungen, muß ins Ermessen des Erklärers gestellt werden. Für reifere Köpfe kann die soziale Funktion der Kunst zum leitenden Gesichtspunkt des Kapitels erhoben werden.

S. 10. Z. 1. Wir behalten, obgleich die längere Abschweifung des Originals ausgeschieden wurde, die Zurückrufung vom Seitenwege bei, weil sie auch für die „beiläufige Erläuterung“ des einzelnen Punktes der alten Kunstgeschichte gelten mag, statt deren wir lebendige Beziehungen zur Gegenwart einführen sollten. Dies könnte am besten im Anschluß an die Stelle aus Aristoteles Poetik Kapitel II, 1 geschehen, gerade bis zu den Beispielen

S. 10. aus der Kunstgeschichte seiner Zeit, statt deren die unsere in ihr Recht tritt.

Z. 2—3. „die vornehmste Absicht der Kunst ist die Schönheit", sagt auch Winckelmann in der Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst § 2.

Z. 9. Ausdruck, im Sinne der Kap. I, S. 4, 5 angezogenen Stelle aus Winckelmann und Lessings Erweiterung, 5, 37, nicht für „Gesichtsausdruck" allein (wie Cosack), sondern auch der ganzen Gestalt und „aller Körperbewegungen" (Gosche).

Z. 11. Erklärung des Gegensatzes von „Schön", der hier entscheidend auftritt. Sind alle Verzerrungen häßlich? Vgl. S. 11, 10.

Z. 13. „ruhigeren Stande", nicht allein „Seelenzustand" (wie Blümner erklärt), sondern im Gegenteil zunächst für „status" des Körpers, Haltung, Stellung (Vgl. Winckelmanns Untersuchungen im Anhang I), dann natürlich auch die innere Ursache, Gemütsruhe oder Gemütsbewegung umfassend.

Z. 15. „eines Maßes von Schönheit" — also eines meßbaren Quantums. Vgl. „Linien".

Z. 17 ff. Alle archäologische Gelehrsamkeit ist hier vom Übel; denn sie hat immer nur dazu beigetragen, das Prinzip, das Lessing aufstellt, aus den Augen zu verlieren oder schief aufzufassen. Die Tatsachen der antiken Kunstgeschichte stellt Jul. Ziehen a. a. O. S. 15—18 zusammen; nur heben Ausnahmen, wie der Aesop oder der Marsyas (gar ohne den zugehörigen Apoll) die Grundanschauung nicht auf, um die es Lessing allein zu tun ist. Wieviel reicher unser Besitzstand an Kunstwerken des Altertums und unser Anschauungsmaterial seither geworden, muß als ganz selbstverständlich einfließen, wie wir auf der anderen Seite die gleiche Zufuhr, wenn auch immer nur einer engen Auswahl, aus der Kunstgeschichte der neueren Zeit verlangen. Selbst das Mittelalter darf nicht vergessen werden, sowie vom „Ausdruck" die Rede ist, und Leistungen der bildenden Künste unter diesem Gesichtspunkt in Betracht kommen.

Z. 24 f. Timanthes, ein Zeitgenosse der großen Maler Zeuxis und Parrhasios, blühte um 400 v. Chr. Das Gemälde „Iphygenia" wird am ausführlichsten bei Quintilian, Jnst. orat. II 13, 13 beschrieben und sonst viel gerühmt. Mit seinem „Aias" siegte Timanthes über Parrhasios.

Z. 34. Auch hier ist „Ideal" nicht im subjektiven Sinne, als der Phantasie vorschwebendes Ziel des Strebens, der Sehnsucht aufzufassen, sondern objektiv, wie oben S. 9, Anm. 2, als

S. 10. Annäherung des Dargestellten an die Vollkommenheit. Das Bildnis bleibt an das bestimmte Individuum gebunden, die Annäherung an den Gattungstypus kann also nicht soweit gehen, wie dort. Wo die Gebundenheit an einen gewissen Menschen (z. B. historische Person) aufhört, reden wir von Idealporträt, im Unterschied von dem der Identität der Person unterworfenen Bildnis.

Z. 35. Auch Moses Mendelssohn schreibt in seinen „Betrachtungen über die Quellen der schönen Künste und Wissenschaften“ in der Bibl. d. sch. W. u. K. 1757: „der Endzweck der schönen Künste ist zu gefallen“, — „das Vergnügen, das sie uns gewähren“. Wir sagen heute auf Grund historischer und psychologischer Vertiefung wohl lieber: die Kunst sei eine notwendige Frucht am Baum des Lebens, und was sie uns bietet sei wieder Förderung des Lebens; auch der Genuß, den sie gewährt, eine Forderung der Natur für die Gesundheit und das Gedeihen unseres Daseins. Lessings Meinung „und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es von dem Gesetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will“, ist absichtlich beiseite gelassen worden. (Vgl. oben zu S. 9, 38.)

S. 11. Z. 14. Die Verhüllung des Antlitzes ist in erster Linie jedenfalls als Wahl eines allgemein verständlichen Gebarens zum Ausdruck des höchsten unaussprechlichen Schmerzes zu erklären. Gerade so ist sie ein fruchtbares Moment für die Phantasie des Betrachters.

Z. 21. „Und dieses“, nämlich das Beispiel, wie man den Ausdruck dem Gesetze der Schönheit unterordnen soll.

Z. 30. „Es war eine Bildung“, d. h. Gestalt, die Mitleid einflößte, nämlich so, wie das Kunstwerk tatsächlich vor unseren Augen steht; nun, nachdem wir es in Gedanken umgewandelt, so daß Laokoon schreiend erscheint, wirkt es anders.

Z. 38. Vgl. die singenden Engel auf dem Genter Altar der v. Eyck (Berliner Museum). Dürer, Christus auf dem Ölberg, Kupferstichpassion. Rafaels schreiende Frau beim Brand des Borgo (Rom, Vatikan, Giulio Romano?) Schlabitz, Konzertsängerin, Ausstellung Berlin 1886. Alfr. Stevens, Leidenschaftlicher Gesang. Paris, Luxembourg. (Museum 151.)

S. 12. Z. 1. Vgl. Luca della Robbia's Sänger an der Orgeltribune (Florenz, Museo dell' Opera). Carstens Modell einer singenden Parze (bei Lücke, K. u. K. d. 19. Jh. VI, 29).

Z. 9. Die kurze Bezeichnung bei Plinius „torva facie“ könnte, wie Blümner hervorhebt, auch „gräßlich, schrecklich“ übersetzt werden.

S. 12. Z. 10. Pythagoras von Rhegium (c. 480—420 v. Chr.) war berühmt durch seinen Kampf des Polyneikes und Eteokles vor Theben. Seine Statue des „Hinkenden“ erwähnt Plinius XXXV, 59. Lessing deutet sie auf Philoktet.

III.

Z. 15. Wenn nun aber nicht die Schönheit das erste Gesetz der Kunst ist, sondern (im Sinne der neueren Zeiten) Wahrheit und Ausdruck, wie steht es dann mit der Darstellung des Schmerzes?

Z. 20. „Das Häßliche der Natur kann durch Wahrheit und Ausdruck in ein Schönes der Kunst verwandelt werden.“ Wie das? Nur durch Wahrheit und Ausdruck — doch der Wiedergabe? Schon diese ist nicht mehr identisch mit der Natur. Die Malerei bleibt der Wirklichkeit näher, z. B. durch die Farben, die Plastik durch die Vollkörperlichkeit. Aber beide transponieren das Naturvorbild fühlbar genug durch die technischen Mittel ihres Verfahrens; jene in Flächenschein, diese in starres Material.

Z. 26. Ist es die Absicht jedes Bildwerkes überhaupt „Handlung“ darzustellen? Nein, es gibt auch solche mit einfacherem Motiv (Situation, Charakter), und in der antiken Skulptur überwiegt wohl ihre Zahl. Aber Lessing denkt im Anschluß an den Laokoon weiter und macht die Voraussetzung, die Aufgabe sei, eine Handlung darzustellen. Dies ist für das Folgende festzuhalten. Später muß jedoch erörtert werden, was L. unter Handlung versteht. (Zu S. 47, 15.)

Z. 30—33. Es empfiehlt sich, zu erwägen, ob die aus dem Kunstwerk hergeleitete Konstruktion des einzigen Gesichtspunktes wirklich für das betrachtende Subjekt so bindend sei: wie weit der feste Augpunkt im Bilde und der dadurch dem Beschauer zugewiesene Standpunkt dem Bilde gegenüber auch sein Schauen festlege. Tatsächlich ist die Annahme ruhigen Schauens eine Fiktion; die simultane Auffassung wird unaufhörlich durch die sukzessive abgelöst und ergänzt. Es handelt sich nur um die Frage, welche von Beiden die Hauptrolle spielt, die Führung übernimmt und die letzte Entscheidung gibt. Darauf drängt auch Lessings Unterscheidung zwischen einmaligem Erblicken und langem, wiederholtem Betrachten hin.

S. 13. **Z. 4—6.** Dies völlig freie Spiel der Phantasie kann gefährlich werden. In solcher Forderung verrät sich mehr das poetische Interesse des Dichters als die objektive Anschauung des Kunstforschers. Die nächsten Worte „in dem ganzen Verfolge eines Affektes“ bezeugen wieder, daß immer „Handlung“ voraus gesetzt wird.

Z. 12. Die vollständige Verwirklichung, gleichsam die Vollmondsphase des Ausdrucks, oder die Hochflut (ital. la piena).

Z. 21. Die Definition des Transitorischen muß wie Lessing sie giebt ganz streng genommen werden; sonst ist es leicht Einwände beizubringen. Es empfiehlt sich die Unterscheidung zwischen transitorisch im Ausdruck und — in der Handlung, welches letztere L. eigentlich allein ins Auge fassen will. Bei Werken der bildenden Kunst kann lediglich von Äußerungen des Affektes die Rede sein, den sinnlich wahrnehmbaren Zeichen, sichtbaren Symptomen allein.

Z. 29. Julien Offroy de la Mettrie (1709—1751) war erst Theolog, dann Mediziner und ein Vertreter der materialistischen Lebensweisheit, der aus Frankreich vertrieben bei Friedrich dem Großen Aufnahme fand. Er selbst verglich sich gern mit dem „lachenden Philosophen“ — Demokritos von Abdera (gest. um 300 v. Chr.).

Z. 31 f. aus einem Philosophen, der die Torheit der Welt belacht. Der Beschauer kann aber nicht erraten, weswegen er lacht; und gerade dies Unmotivierte ist wohl die Ursache unsres Widerwillens. Interessant ist auch der Vergleich zwischen dem Lächeln der Mona Lisa von Lionardo (Louvre) und der Saskia von Rembrandt (Dresden). Selbst in einer mehrfigurigen Szene, wo die Motivierung mitgegeben sein könnte, meldet sich unser Widerstreben, wenn wir keine befriedigende Auskunft finden, wie z. B. in Menzels Hofballerinnerung mit dem liebenswürdig schäkernden König Wilhelm. (Museum 7.)

Z. 33. Schreien zunächst Tätigkeitswort. Wir unterscheiden jetzt zwischen dem momentanen Schrei (Aufschrei, Hahnenschrei) und dem andauernden Schreien. Geschrei für wiederholte Schreie, aber ohne gleichmäßige Fortdauer.

S. 14. **Z. 4—6.** Timomachus von Byzanz, wird von Plinius XXXV, 136, in die Zeit Julius Cäsars versetzt, der den Aias und die Medea gekauft hatte; er gehört aber wahrscheinlich der Diadochenzeit an. Vgl. Brunn, Gr. K. II, 276 ff. Was Lessing im Folgenden ausführt sind durchaus ethische und poetische Erwägungen; hier liegt auch der Grund für die Wahl des Momentes, dem die

S. 14. Bühnenpraxis sich anschließt und das Urteil der Epigramme entspricht.

Z. 27 a) Lobsprüche — zugezogen. Wir brauchen dies Wort nur noch bei etwas Nachteiligem: sich Tadel, Strafe, Ungemach zuziehen; von Vorteilhaftem sagen wir: das hat ihm Lob, Belohnung eingetragen, Anerkennung verschafft, Gewinn gebracht.

S. 15. Z. 10. Man sieht den Sturm . . . eigentlich nicht, in seinem Überhingehen, sondern man schließt auf sein Toben zurück aus den Wirkungen, die er hervorgebracht, aus den Spuren, die er hinterlassen. Das Gleichnis enthält auch eine Lehre für den Landschaftsmaler, der ein Gewitter malen möchte. Vgl. die Sintflutdarstellungen daraufhin: P. Uccello im Kloster von S. M. Novella zu Florenz, Michelangelo an der Decke der sixtinischen Kapelle in Rom, N. Poussin, im Louvre usw.

Das dritte Kapitel war wesentlich eine logische Hilfskonstruktion, und zwar eine begriffliche Triangulation von dem festen Punkt aus, der im Bilde gegeben ist, hinüber zu den beiden andern, einem positiven und einem negativen:

	positiv:	negativ:
Blickpunkt —	fruchtbarster Moment —	Transitorisches (Eklipse)
Standpunkt	Wendepunkt	Verschwindungspunkt.

IV.

Z. 12. Die angeführten Ursachen, die Lessing in den ersten drei Kapiteln für die Nichtdarstellbarkeit der heftigen Affekte durch die bildende Kunst erörtert, waren folgende:

Starke Affekte bringen notwendig Verzerrungen des Gesichts und gewaltsame Stellungen des ganzen Körpers hervor; sie verstoßen also gegen das erste Gesetz der Kunst: die Schönheit.

Starke Affekte können aber auch gar nicht von der bildenden Kunst dargestellt werden, weil sie 1. bei Handlungen nie mit dem fruchtbarsten Moment zusammenfallen, auf dessen Bevorzugung der bildende Künstler angewiesen ist, weil er das Interesse des Beschauers gewinnen und die Phantasie zur Belebung seines Werkes herausfordern muß,

und weil sie 2. ihrer Natur nach transitorisch sind. Alles Transitorische aber ist unerträglich für längeres und wiederholtes Anschauen; es widerstrebt an sich der belebenden Aufnahme.

Z. 15. **Z. 14.** Alle Beweggründe des Maßhaltens im Ausdrucke der Laokoongruppe entstammen der Eigenart der Kunst, zu der das Werk gehört, und ergeben sich aus den dieser Kunst notwendigen Schranken und Bedürfnissen. Damit kommen wir auf die Frage, wie steht es denn in diesem Falle mit der andern Kunst, die man so häufig mit jener verglichen hat, der Poesie? Da müssen „die Grenzen der Malerei und Poesie“ zu finden sein, die das Hauptthema des ganzen bilden sollen.

Z. 20. Also auch der Dichter geht auf die Vollkommenheit des Dargestellten aus.

Z. 21. „diese sichtbare Hülle“ ist unser Menschenleib zunächst, und alle körperlichen Erscheinungen sonst. Unter der sinnlich wahrnehmbaren Gestalt wird Vollkommenheit zur Schönheit. Schönheit ist also nach L. Vollkommenheit in sichtbarer Erscheinung, d. h. kein abstrakter Begriff, sondern sinnliche Anschauung.

Z. 30 f. Gesichtssinn. Sichtbare Eigenschaften allein sind ausdrücklich für das Auge bestimmt. Dem Dichter sind aber die andern Wahrnehmungen, wie die des Gehörs, und besonders die inneren Eigenschaften und Vorgänge, oft viel mehr wert. Es wäre also Torheit ihn auf die optischen Merkmale, die sogenannten „plastischen“ und „malerischen“ Züge, die man an Dichtungen auch heute noch so häufig rühmen hört, einschränken zu wollen.

Wir lassen im Text die Anwendung auf Laokoon beiseite, weil sie den Schein erweckt, als komme es besonders darauf an, während sie an sich recht derb und unwichtig ist. „Wenn Vergils Laokoon schreit, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nötig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt? Genug, daß ‚clamores horrendos ad sidera tollit‘ ein erhabener Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht sein, was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.“

Der erhabene Zug kommt beim Hören der Worte: „Er erhebt graunvolles Geschrei empor zu den Sternen“, doch erst in der Vorstellung, unserer Phantasie, zustande. Auf diesem Überleitungsprozeß beruht auch der Unterschied, der S. 16, Z. 12 ff. ausgeführt wird.

Z. 33. Hiernächst: nämlich 1. bildet beim Dichter die körperliche Schönheit nur eines von den vielen, ja den geringsten Mitteln seiner Darstellung, und 2. gilt beim Dichter keine Einschränkung auf einen Augenblick.

S. 16. Z. 3. „ein ganzes besonderes Stück“, d. h. ein Bild für sich, eine besondere Darstellung (sei es auch nur eine Momentaufnahme, doch fixiert und isoliert).

Z. 9. Es folgt bei Lessing: „Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreien; was kann diese kleine überhingehende Unanständigkeit demjenigen bei uns für Nachteil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Vergils Laokoon schreit, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien; und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.“

„Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl tat, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so tat der Dichter ebenso wohl, daß er ihn schreien ließ.“

Z. 11 f. Ein dritter Punkt. Die Antwort erfolgt im weiteren. Eine erste schon S. 17, Anm. unten.

Z. 13 f. Die dramatische Aufführung vollzieht eine Verbindung der Poesie mit der Malerei, indem sie die Bildanschauung der letzteren hinzu nimmt. Es fragt sich, welche Kunst bleibt die führende? — Jenen Gegensatz zwischen Epos und Drama hat Schiller in seinem Aufsatz „über die tragische Kunst“ weiter entwickelt: „Alle erzählenden Formen machen das Gegenwärtige zum Vergangenen; alle dramatischen machen das Vergangene gegenwärtig.“

Z. 15. An die Gesetze der wirklichen Malerei gebunden ist das Drama, soweit die Aufführung als Bühnenbild in Betracht kommt, nicht gebunden ist es daran, soweit dies Bühnenbild sich stetig verschiebt und wechselt. Hausgesetz der Poesie bleibt darin, daß sie — zumal die tragische — nicht ohne heftige Affekte auskommt.

Z. 21. „des Mitleidens nicht fähig“, d. h. dem Mitleid nicht zugänglich, oder nicht geeignet, unser Mitleid zu erregen; sie ermöglichen uns nicht, mit dem Betroffenen zu leiden.

Z. 24. Unsere Phantasie findet zu wenig Anhalt, um wirksam mitzuspielen; sie gleitet an den rein äußerlichen Symptomen gleichsam ab, so daß wir auch mit dem Bemühen der Anempfindung keinen Eingang finden. Sie kann in dem Zustand „zu wenig unterscheiden“, d. h. keine Mannigfaltigkeit ineinander-

S. 16. greifender Motive ermöglicht dem einen hier, dem andern da den Faden aufzunehmen.

Z. 35. „Vorstellung“ auch hier für Darstellung, Vorführung.

S. 17. Z. 12. Anmkg. b) Unter den drei ausgehobenen Stellen aus Lessings Zergliederung des Sophokleischen Dramas, die für das Wesen der Poesie und die Geschichte der Literatur wertvoll genug ist, gibt die erste einen wichtigen Wink über die Wahl eines geschichtlichen Stoffes und ist besonders für die Historienmalerei bedeutsam. Die zweite betrifft die Schwierigkeit psychologischer Forschung, ist also nur für das reifere Urteil verwendbar. Die dritte enthält das Hauptanliegen, auf das wir schon hingewiesen haben.

V.

Zur Ausscheidung dieses und des folgenden Kapitels (wie G. Schilling, Laokoon-Paraphrasen, S. 9) haben wir uns nicht zu entschließen vermocht. Der „überwiegend archäologische“ Inhalt kann durch Streichungen beseitigt werden. Der Rest aber ist für die Verständigung über bildende Kunst zu wichtig, bietet sogar so lehrreiche Gesichtspunkte, daß wir ihn nicht entbehren können.

Z. 15. Die Ansicht selbst soll hier ganz außer Betracht bleiben, da ihre Verteidigung nur noch gymnastischen Wert hätte, also höchstens als Disputierübung für angehende Archäologen verwendet werden könnte.

S. 18. Z. 1. Die Topographie Roms von Bartolommeo Marliani aus Mailand († nach 1560) erschien 1544 in Folio mit Holzschnitten und ist bei Graevius, Thesaurus III wieder abgedruckt. — Montfaucon, Bernard de, französischer Altertumsforscher (geb. 1655 in Languedoc, gest. 1741 in Paris). S. Werk: Antiquité expliquée et représentée en figures, erschien in 10 Bänden Fol. Paris 1719, und 5 Suppl.-Bdn. 1724.

Z. 2—37. Die Erörterung der Möglichkeiten an der Hand des typischen Falles kann mit Leichtigkeit benutzt werden, den Scharfsinn der Köpfe zu prüfen oder zu üben. Die Hauptsache für den Gedankengang der Schrift bleibt der folgende Nachweis: haben die Bildhauer dem Dichter nachgeahmt, so zeigen die wesentlichen Abweichnngen, daß sie es mit höchstem Verständnis für ihre eigene Kunst getan haben.

S. 18. **Z. 27.** Die Bildhauer geben keine Auskunft über das Schicksal wenigstens des einen Sohnes; er ist noch nicht umgebracht, nur umstrickt, bemüht sich, den Ring abzustreifen, kann also gerettet werden oder, als dritter, zuletzt auch erliegen.

S. 19. **Z. 6.** Um nicht dem Irrtum zu verfallen, als habe L. hier wirklich die Nachahmung Vergils durch die Künstler beweisen wollen, vgl. Abschn. XXVI. (Blümners Ausgabe S. 324, 31 ff. Reclam S. 145, 6 ff.)

Z. 11—13. Für die Beurteilung der statuarischen Gruppe von höchster Wichtigkeit.

Z. 14. Was versteht L. hier unter „malerischer“ Phantasie? Nach seiner eigenen Angabe, daß er unter Malerei die bildenden Künste überhaupt begreife, dürfen wir zunächst nur an die gemeinsame Eigenschaft der Anschaulichkeit und die eindrucksvolle Kraft des gewählten Augenblicks denken. Dem Marmorwerk gegenüber würden wir jedoch, den bildnerischen Gesichtspunkt betonend, in strengerer Unterscheidung der plastischen Kunst, auf den Vorzug hinweisen, der durch den Zusammenhalt der drei menschlichen Körper mittels zweier andrer organischer Geschöpfe gewonnen wird, deren stark von jenen abweichende, unter sich aber gleiche Bildung die Klarheit der menschlichen Gestalten nicht gefährdet, die Umstrickung dieser jedoch als Werk elementarer Gewalt einheitlich und unpersönlich erscheinen läßt. Die Schwierigkeit der Plastik, eine Gruppe aus mehreren Einzelkörpern so herzustellen, daß der Zusammenhang wieder organisch-körperlich gestaltet sei, wie ihr Wesen als Körperbildnerin es eigentlich fordert, wird hier, in einem Ausnahmefall, überraschend besiegt. Dieser Knoten von Schlangenleibern stellt aber zugleich die Umgebung der drei Menschengestalten als einheitliche Übermacht dar, versinnlicht wie ein vom Grunde aufwachsendes Geschlinge das Verhängnis, in dessen Bann die Opfer geraten sind. Ganz abgesehen von dem poetischen Zusammenhang, der hinter dem Vorgang liegt, entspinnt sich ein räumlich körperlicher Zusammenhang zwischen den drei Einzelfiguren, dessen Erscheinung wir nicht anders als „malerisch“ nennen können, d. h. der spezifischen Bildanschauung der Malerei entsprechend. Damit wird zugleich die Übergangsstellung der Laokoongruppe in einer Weise charakterisiert, die Lessing bei der Wahl seines Ausdrucks „malerische Phantasie“ gewiß nicht vorgeschwebt hat. (Vgl. Schmarsow, Plastik, Malerei und Reliefkunst, Leipzig 1899, S. 137 ff.)

Z. 23 u. 29. Auch ein Zug der dichterischen Schilderung, der in der Gruppe wegfallen mußte: mit Waffen kommt Laokoon

19. den Söhnen zu Hilfe. Schiller überträgt die Stelle, indem er einen Ruhepunkt einfügt:

Zum Beistand schwingt der Vater sein Geschoß,
Doch in dem Augenblick ergreifen
Die Ungeheuer ihn selbst, er steht bewegungslos,
Geklemmt von ihres Leibes Reifen.

(Einfluß des Marmorwerkes auf Schillers Phantasie.)

20. **Z. 7.** Donatus, Tiberius Claudius, etwa der Mitte des 4. Jh. n. Ch. angehörend. Reste seines Vergil-Kommentars überliefert Servius.

Z. 11. Zweiter Punkt: die Hände werden freigelassen.

Z. 15—20. Besonders für weitere Entfernung vermag das Antlitz und sein Mienenspiel nicht mehr zu wirken, sondern nur das Gebaren der Glieder. Die Übertragung des ganzen Geschehens in Körperbewegung war die plastische Aufgabe.

Z. 25. Dritter Punkt: Umstrickung des Leibes und Halses vermieden; dagegen wo angewandt?

21. **Z. 30.** Über andere antike Darstellungen des Laokoon vgl. Blümner, im Anhang zu seiner Ausgabe. Franz Cleyn war Maler und Radierer, der 1590 zu Rostock in Mecklenburg geboren, in Kopenhagen und Rom gelebt hat und 1658 in London gestorben ist.

22. **Z. 3 f.** Die Idee der gehemmten Flucht ist eine poetische Ausmalung der Situation. Ein gewisser Grad der Unbeweglichkeit, der Ausschluß der Ortsveränderung begünstigt die Verlängerung des Augenblicks und ermöglicht das Verweilen des Betrachters in der Anschauung oder doch beliebige Wiederholung des Anblicks, ohne daß ein Widerspruch der poetischen Phantasie störend dazwischen träte. So kann die Illusion der fortdauernden, hin- und herwogenden Bewegung entstehen, der Goethe in seinem Aufsatz über Laokoon so starken (dichterischen) Ausdruck verliehen hat.

Z. 13. Vierter Punkt: Nacktheit statt Bekleidung. (Vgl. Erläuterungen.)

23. **Z. 7.** Ein organischer Körper, das Wunderwerk der ewigen Weisheit, ist in der Natur der Gegenstand, von dem wir unsern Begriff der Schönheit in erster Linie entnehmen; er ist deshalb auch der höchste Gegenstand der plastischen Kunst. „Deswegen", schreibt im Anschluß an diese Stelle Schiller in seiner Abhandlung über das Pathetische, „wirft der weise Bildhauer die Bekleidung weg und zeigt uns bloß nackende Figuren,

S. 23. ob er gleich sehr gut weiß, daß dies im wirklichen Leben nicht der Fall war. — Kleider sind ihm etwas Zufälliges, dem das Notwendige niemals nachgesetzt werden darf, und die Gesetze des Anstandes oder des Bedürfnisses sind nicht die Gesetze der Kunst. Der Bildhauer soll und will nur den Menschen zeigen, und Gewänder verbergen denselben; also verwirft er sie mit Recht."

Z. 12 f. Aber was sieht unsere Einbildungskraft? wenn sie durch das Gewand überall hindurchblickt, doch nicht den nackten Körper (wie Bildhauer, Anatom und Arzt), sondern das sogenannte „Innere", die dunkle Tiefe, wo die Beweggründe menschlichen Handelns liegen, oder die abgeklärte Region des Bewußtseins, wo die deutlichsten Vorstellungen zusammenwirken. Dh. der Dichter fragt nach dem Mikrokosmos, aus dem die Taten und Gedanken quellen, er sieht das Spiel der Motive, wenn wir auch bildlich von ihm sagen könnten, er sei es, „der Herz und Nieren prüft".

Z. 25 f. Außerdem wäre durch dies besondere Kennzeichen seines Amtes eine Reihe von Assoziationen angeregt worden, die nur dazu beitragen konnten, die Bedeutung des Werkes zu beeinträchtigen: sie verwandeln den allgemein menschlichen Charakter in den besonderen einer bestimmten Geschichte. Damit wäre es zugleich seinem Wesen nach noch malerischer geworden, als es schon ist: durch die Einbeziehung der zeitlichen, örtlichen, persönlichen Voraussetzungen würde die historische Bedingtheit erdrückend überwiegen.

Z. 31. „eine geringschätzige Sache", = geringwertige, gering zu schätzende; wir brauchen das Wort heute nur im aktiven Sinne = geringschätzend.

Z. 32. Die höchste Bestimmung der Kunst — ist Schönheit vgl. S. 10, 2—8.

Z. 34. War es die Not allein, die die Kleider erfand? Und hat die Kunst gar nichts mit der Not zu tun? Anders liegt die Frage, wie weit die Kunst ein Ergebnis der Not ohne weiteres als Gegenstand ihrer Darstellung hinnehmen müßte. (Vgl. die Erläuterungen.)

VI.

S. 24. **Z. 16, 1.** Maffei, Scipione, Dichter und Archäolog, Verona 1675—1755. — Richardson, Jonathan, Maler und Kunstschriftsteller, London 1665—1745. (Essay on the theory of pain-

24. ting 1719. Französische Übersetzung 1728.) — Hagedorn, Christian Ludwig, geb. Hamburg 1713 (Bruder des Dichters Friedrich v. H.), gest. 1780 als Direktor der sächsischen Kunstakademie zu Dresden. („Betrachtungen über die Malerei", Leipzig 1762.)

Z. 24—25. Hier liegt die aktuelle Bedeutung dieser Erörterungen gegenüber der Ansicht der Schweizer u. a. in der Literatur und Äthetik von damals.

Z. 30 f. Die Poesie hat eine weitere Sphäre als die bildende Kunst, weil das Feld unserer Einbildungskraft, das ihr ganz frei steht, unendlich ist, und weil ihre Bilder den Vorzug der Geistigkeit haben, d. h. sich nicht gegenseitig beeinträchtigen, wie die Dinge der Wirklichkeit und die Körper-formen, -bewegungen, -farben in der bildenden Kunst es können.

Z. 1—3. „Leicht beieinander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen."
(Schiller, Wallenstein.)

25. **Z. 4.** Wenn die engere Sphäre der bildenden Kunst nicht die unendliche Weite der Poesie in sich aufzunehmen vermag.

Z. 11 f. Wir fragen heute: wie weit gehört der Anteil des Sinnesorganes notwendig dazu? Die physiologischen Bedingungen unseres Sehapparates spielen mit z. B. beim Verfolg einer Form (eckige oder geschwungene Linien) wie beim Genuß einer Farbe (Reinheit, Sättigung, Kontrast, Komplementärwirkung).

Z. 13. willkürliche Zeichen: Wort, Schrift, Note
natürliche: Körperformen, Gebärden, Farben
(nach Moses Mendelssohn unterschieden).

Z. 13. Anm. a) aus einem malerischen Augenpunkte = Gesichtspunkt. Was versteht L. hier unter malerisch? Die Erklärung gibt der folgende Satz: Simultane Anschauung und Einheit der Auffassung, Sehgemeinschaft.

Welche Figur beide zusammen machen, d. h. wie sie sich ausnehmen in simultaner Anschauung. Sowie wir den leichten Fluß der Bilder hemmen, die der Dichter auftauchen und verschwinden läßt, und die Projektion in die sichtbare Körperwelt vollziehen, so entsteht ein unbefriedigendes Resultat.

VII.

Wenn in den ersten Kapiteln (I—IV) das Hauptaugenmerk auf den Unterschied der Künste in den Darstellungsgegenständen gerichtet war, wendet er sich jetzt (V u. VI sind Überleitungen) in den folgenden der Behandlungsweise zu. Wie dort an eine Äußerung Winckelmanns, knüpft L. hier an eine Behauptung des Engländers Spence und an eine andere des Franzosen Caylus (XI.) an. Spence, Joseph, geb. 1699, gest. 1768 war Professor der Poesie und Geschichte in Oxford.

S. 26. **Z. 32.** Beeiferung = Wetteifer.

Z. 34. Bei Lessing steht „wechselsweisen“ Erläuterungen, d. h. die Adverbialform wie ein Adjektiv flektiert, ein Sprachfehler, der sich an weise = sapiens anschließt und heutzutage so stark einreißt, daß ihm entgegengewirkt werden muß. (Naseweise Kritik ist richtig gebildet; aber stellenweises Vorkommen, teilweise Richtigkeit, zwangsweise Versteigerung, sprungweises Denken, glasweiser Ausschank, das zeitweise Eingreifen, eine beziehungsweise Verbindung u. dgl. durchaus falsch und verwerflich.)

S. 27. Anm. a) Die Empfehlung der Wolken als Vehikel kann uns in der Malerei des 18. Jahrhunderts nicht verwundern, da man allgemein daran gewöhnt war. Die Bedenken Lessings entspringen dagegen der rationalistischen „Aufklärung“ seiner Zeit. Das künstlerische Problem der Darstellung schwebender Körper im Luftraum und dessen verschiedene Lösungen geben Gelegenheit zu lehrreichen und geschmackbildenden Beispielen.

S. 28. **Z. 7.** Addison, Joseph, engl. Gelehrter, Dichter und Staatsmann (1672—1719), durch seine Wochenschrift „The Spectator“ bekannter als durch sein Trauerspiel „Cato“. L. zitiert die deutsche Übersetzung seiner Reisen (S. 249) und sein Gespräch über die alten Münzen.

Z. 11. verkleinerlich, d. h. unzuträglich für sein Ansehen, was seinen Wert herabsetzt.

VIII.

Z. 25. Götter und geistige Wesen, die der Künstler darstellt, sind wohl nicht, wie L. in seiner rationalistischen Denkweise meint, personifizierte Abstracta. Dagegen hat schon Herder z. T. begründeten Einspruch erhoben. Bei der späteren Wiederholung eines einmal angenommenen Typus dieses oder jenes

Gottes, wie bei der begrifflicheren Denkweise der Römer stellt sich die künstlerische Rechnung jedoch so wie L. sie angibt, besonders in Einzelfiguren. Auch geistige Wesen sind zunächst Phantasiegebilde, ganz ähnlicher mythologischer Art, d. h. nach dem Ebenbilde des Menschen.

S. 29. **Z. 9.** Über das Verhältnis von Typus — Ideal — Individuum — Charakter vgl. die Erläuterungen. An dieser Stelle ist das Wort zunächst als „Ideal der Vorstellung" gemeint, an dem die Verkörperung im Kunstwerk gemessen wird.

Z. 27—28. ihrem Sohne: Aeneas, den sie dem Anchises geboren (vgl. Vergil. Aeneis VIII, 608—731).

Z. 32—33. den Männern zu Lemnos, ihren Verächtern: sie hatten sich von ihren Ehefrauen getrennt und sich thrakische Sklavinnen angenommen.

Z. 42. Valerius Flaccus, G. römischer Dichter, geb. um 90 n. Chr. Verf. d. Argonautica.

S. 30. **Z. 13.** Statius, P. Papinius, römischer Dichter, geb. um 45 in Neapel, gest. 96 n. Chr.

Z. 33. mit negativen Zügen schildern. Was geschieht beim Dichter durch Einmengung verneinender Aussagen in die positive Charakteristik, die allein anschaulich wirken kann? — ein Übergreifen in Vergangenheit oder Zukunft. Das vor dem Auge dastehende Gebilde des Künstlers ist nur Gegenwart. Hier können die negativen Instanzen nur in dem gesucht werden, was er wegläßt, also nicht zeigt, sondern auf Grund einer wohlweislichen Auswahl, fern hält. Diese sind aber, besonders für die religiöse Kunst, außerordentlich wichtig für das Verständnis ihres eigentümlichen Waltens, sowie man sich klar macht, wie viel positive Faktoren ihr überhaupt zu Gebote stehen. Vgl. Jakob Burckhardt, Cicerone, III. Einleitung zur Renaissancemalerei.

IX.

S. 31. **Z. 10 ff.** Hier scheidet sich ganz klar der Standpunkt des Ästhetikers von dem des Kunsthistorikers; nur bleibt natürlich die Schwierigkeit bestehen, daß sich die „Kunstwerke" nicht so ohne weiteres auf die eine oder die andere Seite verteilen lassen. Diesen Namen brauchen wir eben für alle, die historisch bedingten, wie die reinsten, die Lessing allein damit auszeichnen möchte. Und auch bei diesen sogenannten „klassischen" Leistungen sehen wir immer deutlicher auch ihre historische Be-

S. 31. dingtheit ein. Auch Lessing mildert seinen Anspruch schon Z. 25, in dem er nur gegen „zu merkliche Spuren“ des äußeren Zwanges vorgeht. (Die Beispiele L.'s lassen wir fort, da es heute überall richtigere und für die Gegenwart lehrreichere gibt.)

Z. 26. Verabredungen will Konventionen übersetzen; wir würden heute lieber von Bestimmung, Vorschriften oder Rücksichten reden.

Z. 30. das Bedeutende, mehr im Sinne des Bedeutsamen.

Z. 35. Kenner und Antiquar werden hier nach den damaligen Verhältnissen als Vertreter der beiden Standpunkte, die wir oben anders bezeichnet haben, einander gegenüber gestellt. Der Kunstliebhaber und Kunstkenner von heute geht aber vielfach die Wege des Antiquars, und auf der Seite des letzteren steht jetzt auch der Archäologe, der Kunsthistoriker, nicht selten mit derselben Ausschließlichkeit. Selbst der Ästhetiker und der Kunstphilosoph tragen dem jedesmaligen „Geschmack des Jahrhunderts“ soweit Rechnung, wie die allgemein durchgedrungene historische Anschauungsweise, die dem 18. Jahrhundert fremd war, es heutzutage überall erheischt.

S. 32. Z. 12 f. Dies ist besonders beherzigenswert gegenüber der kulturgeschichtlichen und völkerpsychologischen Richtung, die in den Werken der bildenden Kunst zunächst und vor allem nur Formen für mythologischen und religiösen Inhalt erblicken möchten.

X.

Z. 19. „denen die . . . Verbindlichkeit haben“. Wir sagen heute „gegen die sie . . .“

S. 33. Z. 2. Radius ist hier der Zeichenstab, mit dessen Spitze die Astronomen und Mathematiker ihre Figuren in Sand oder Glasstaub ausführten (Blümner zitiert dazu die Stelle aus Cicero, Tuscul. V, 23, 64: Archimedem . . . a pulvere et radio excitabo), während die Länge natürlich auch zum Messen dienen kann.

Z. 5. Serraglio ital. für Serail, d. h. das persische Seraï, das aber nur Palast heißt, während hier im Anschluß an die italienische Etymologie, der Verschluß, d. h. die verschlossene Frauenwohnung, der türkische Harem gemeint ist. L. schrieb: Seraglio, wählte aber die italienische Form gewiß nur der sprachlichen Bedeutung wegen.

S. 33. **Z. 8/9.** Also 1. die Musen, 2. die Tugenden und allegorischen Wesen, in deren Darstellung sich auch in christlicher Kunst deutlich das Erbe jener fortsetzt.

Z. 24 f. Sinnbilder, die etwas anderes bedeuten als sie sind, nennen wir Symbole. Vgl. dazu die Anm. über „verabredete Zeichen“ S. 27 unten.

S. 34. **Z. 32.** Statt der unterscheidenden Bezeichnung „allegorische“ und „poetische“ Attribute, sollten wir vielleicht richtiger „symbolische“ und „mimische“ sagen. Näheres zum Inhalt des ganzen Kapitels in den Erläuterungen.

XI.

S. 35. **Z. 1.** Caylus, Anne Claude Philippe de Tubières, Comte de C. (spr. Kälü'ß), Paris 1692—1765; seine: Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec des observations générales sur le costume 1757. Vgl. S. Rocheblave, Essai sur le Comte de Çaylus. Paris 1889. — Von seiner Behauptung ausgehend verfolgt L. in Kap. XI—XV den Gesichtspunkt, welche Beschränkungen dem bildenden Künstler auferlegt sind im Vergleich mit dem Dichter, dem er etwa nachahmt.

S. 36. **Z. 13.** Thomson, James: engl. Dichter (1700, Ednam in Schottland, —1748), seine „Jahreszeiten“ erschienen 1726 (übersetzt von Brockes 1745.) Seine Trauerspiele, ins Deutsche übersetzt mit Vorrede von Lessing, 1756. — Wenn L. eine nach dem Dichter gemalte Landschaft höher einschätzt als eine angesichts der Natur selbst entstandene („Kopie“), so erinnern wir an die allgemein im 18. Jahrhundert verbreitete Neigung, das Intellektuelle zu bevorzugen.

Z. 33. Hagedorn entnahm die Einteilung der „Erfindung“ in malerische und dichterische dem Abbé Dubos, Réflexions critiques p. 262 f. Vgl. Leysaht, K. Dubos et Lessing, 1874. p. 23. P. Peteut, Jean Baptiste Dubos, Tramelan 1902, p. 90, 3.

S. 37. **Z. 19.** Hier geht der Dichter Lessing wohl in der Auslegung des Malers schon zu weit. Aber auch das liegt in der Zeit. Vgl. noch Goethes Schilderung des Bildes „die Liebe

als Arzt“, das er in Straßburg sah, Wahrheit und Dichtung. Näheres in den Erläuterungen zu diesem an sich sehr wichtigen Kapitel.

XII.

S. 38. **Z. 20 f.** Vgl. die Anm. S. 27 (zu Kap. VII), die wesentlich hierher gehört.

S. 40. **Z. 30.** Unter „gotisch“ verstand man damals noch keinen bestimmten Stil wie heute, sondern das mittelalterliche im allgemeinen, und zwar nicht ohne geringschätzigen Beigeschmack. Dies gilt noch von Goethe in der italienischen Reise und wird von den Literarhistorikern nicht genügend hervorgehoben. Heutzutage ist etwas ähnlich Geringschätziges oft noch in der Bezeichnung „mittelalterlich“ vorhanden, besonders wo das Vorurteil für das „klassische“ Altertum unseren historischen Blick noch befangen hält.

S. 41. **Z. 15.** Hier macht sich der zeitliche Abstand und der persönliche Unterschied zwischen L. und Caylus fühlbar. Die Zeit des malerischen Geschmacks ist vorüber; L. versteht den Franzosen nicht mehr, gerade in dieser künstlerischen Bildung. Die Aufklärung ist eine Feindin des Helldunkels.

XIII.

Dies Kapitel führt die beiden entscheidenden Beispiele vor, die darüber belehren, welche Verschiedenheit zwischen Malerei und Poesie walten, so daß der Maler kaum je in der Lage ist, sich die Einzelheiten seiner Leistungen vom Dichter herüberzunehmen.

Z. 22. Wir könnten jetzt etwa an Flaxmans Umrißzeichnungen denken.

Z. 30. Leichnam hier für Leib, in seiner ältern Bedeutung, die in derselben Verbindung „tote Leichname“, die uns pleonastisch erscheint, bei Luther 2. Kön. 19, 35. Hesek. 9, 7 usw. vorkommt. Heute scherzhaft „seinen Leichnam pflegen“ (Blümner).

S. 43. **Z. 2.** willkürliche Gruppen = beliebige, frei hingeworfene. — Vgl. zum Text Rafaels Deckenbilder im Psychesaal der Villa Farnesina, Rom.

S. 43. Z. 9. plane Zeilen = schlichte.

Z. 16. Apollonius von Rhodos, Dichter und Grammatiker c. 220 v. Chr. Verf. des noch erhaltenen Epos Argonautica. Deutsch von Willmann. Köln 1832.

Z. 35. Vgl. Ilias IV, 491 ff.

XIV.

S. 44. Z. 19 f. Hier ist die Stelle über Milton und sein „Verlorenes Paradies“ ausgeschaltet worden.

Z. 22. der Dichter ist vermögend die unmalbarsten „malerisch darzustellen“, sollte heute richtiger „poesievoll darzustellen, oder poetisch zu schildern“ lauten; denn hier ist die Zweideutigkeit des Wortes „malerisch“ wirklich irreführend oder läßt doch die klare Entscheidung vermissen. Wir haben schon genug mit dem „poetischen Gemälde“ neben dem wirklichen des Malers zu schaffen.

S. 45. Z. 5. d. h.: den wir vor dem wirklichen Gemälde am leichtesten erleben, oder: von dem wir uns vor dem w. G. am ehesten einen Begriff machen können.

Anm.: Die heute so viel mißbrauchte Zusammenstellung: „ein Bild seines Lebens“ ist also eigentlich eine Contradictio in adjecto.

XV.

Z. 10. Dryden, John, engl. Dichter (1631—1700). Seine 1687 gedichtete Ode auf den Cäcilientag ist 1739 von Händel komponiert (Alexanders Feast, or the power of music). — Vgl. Schillers Besprechung der Gedichte von Matthisson und seine Bemerkung über Klopstock als „musikalischen Dichter“ in dem Aufsatz über naive und sentimentale Dichtung.

Z. 13—14. Wir sprechen jedoch nicht ohne Grund von „Klangfarben“ und von „Farbentönen“.

XVI.

Die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten gilt mithin auch ihm als die höchste Leistung. Das berühmte und vielumstrittene Kapitel enthält also die theoretische Zusammenfassung des Ertrags aller bisher beigebrachten Einzelfälle und vorbereitenden Streifzüge.

S. 47. **Z. 7.** ein bequemes Verhältnis haben, d. h. adäquat sein müssen (angemessen, entsprechend).

Z. 15. Sind Gegenstände, die aufeinander folgen, immer Handlungen? Auch wenn die Einzeldinge ganz verschiedenartig sind, wie wir sie mit der Laterna magica vorführen können? Diese Aufeinanderfolge ergibt doch wohl nur einen Verlauf; es fehlt das geistige Band. Sie müssen, um Handlung zu werden, doch einen innern Zusammenhang haben oder die Vorstellung solcher Relationen in unserer Phantasie auslösen.

Lessing selbst hat in der Abhandlung über die Fabel schon 1759 eine genauere Definition gegeben: „Eine Handlung nenne ich eine Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen. Diese Einheit des Ganzen beruht auf der Übereinstimmung aller Teile zu einem Endzwecke". — „Doch nicht genug, daß das, was die Fabel erzählt, eine Folge von Veränderungen ist: alle diese Veränderungen müssen zusammen nur einen einzigen anschauenden Begriff in mir erwecken. Erwecken sie deren mehrere, so fehlt ihnen das, was sie eigentlich zur Handlung macht, und sie kann, richtig zu sprechen, keine Handlung, sondern muß eine Begebenheit heißen." — „Es hat den Kunstrichtern nie beifallen wollen, daß auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eins das andere aufhebt, eine Handlung sei; vielleicht weil sie viel zu mechanisch denken und fühlen, als daß sie sich irgend einer Tätigkeit dabei bewußt wären."

Z. 34 f. Also es wird auf die Erfahrung des Beschauers und seine Einbildungskraft gerechnet; er soll sich soweit einleben, daß er den Zusammenhang zu erschließen vermag.

Z. 39. „von der Seite, von welcher sie ihn braucht"; das muß also nicht notwendig die sichtbare sein. Vgl. S. 15, Z. 29 f.

XVII.

Einschränkung zu Kap. XVI, Z. 10—12.

S. 49. **Z. 25.** „gegenteils“ = andrerseits, entsprechend einem vorher möglichen einerseits.

Z. 28. Für die praktischen Zwecke der Mitteilung erscheint jede Sprache als ein konventionelles System von Zeichen, deren Gebrauch besonders erlernt und eingeübt sein muß. Aber als Herstellungsmaterial und Darstellungsmittel der Poesie können wir die Worte nicht für rein willkürliche Zeichen gelten lassen. Ihr ursprüngliches sinnliches Element ist auch natürlicher Ausdruck und wirkte dereinst als natürliches Zeichen so eindringlich wie jede Ausdrucksbewegung. Das Wort als Lautgebärde ist ein psychophysisches Gebilde des Menschen, und das Sprachgefühl durchdringt es stets aufs neue, sowie es dem poetischen Ausdruck dient. Wo diese natürliche Empfindung ausläßt, merken wir die Phrase.

Z. 31—33. d. h. des sukzessiven Verfahrens der Sprache überhaupt, nicht der Worte und Sätze als Ausdrucksmittel des Dichters, von denen die Voraussetzung gilt, daß sie „ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben“, d. h. den Absichten der Schaffenden entsprechen.

S. 50. **Z. 2.** Die Worte sind also nur Vehikel der Vorstellungen und Gefühle, der innern Erlebnisse, die sie auslösen.

Z. 3. Vgl. S. 44, Z. 24 ff.

Z. 4. „Der Dichter soll immer malen“, heißt entweder: so fordern es die Lehrer der Dichtkunst, mit denen Lessing sich auseinandersetzt; oder es heißt: angenommen, er male, — mag es immer als Voraussetzung gelten; wie stellen sich dann die Bedingungen für solche Absicht?

Z. 7. Auf dem Zusatz „deutlichen“ liegt der Nachdruck; denn „deutliche Vorstellung“ ist eine feststehende Bezeichnung in der Wolffschen Philosophie. Wir haben also bei L. eine erkenntnistheoretische Erörterung. Sonst würden wir vom psychologischen Standpunkt aus daran erinnern müssen, daß wohl eher ein Gesamteindruck des Ganzen vorausgeht. Auch wenn die so gewonnene Vorstellung nur „undeutlich“ ist, kann sie genügende Merkmale enthalten, um den Gegenstand zu erkennen. Erst dann setzt das Bemühen genauerer Prüfung der Teile nacheinander ein. Außerdem aber ist der Vorgang wohl verschieden je nach dem Abstand aus dem wir das Ding wahrnehmen. Und endlich kann durch die zufällige Beleuchtung, durch vorstehende Färbung usw.

S. 50. ein Teil uns zuerst ins Auge fallen, so daß wir zunächst die übrigen suchen. Aber Lessing meint eben den „Begriff von dem Ganzen“, der nichts anderes ist als das Ergebnis aus „den Begriffen der Teile und ihrer Verbindung“.

Z. 23—24. Also war es eine Einseitigkeit, seine Theorie ausschließlich auf den einzigen Augenblick, und auf die Voraussetzung ruhigen Schauens zu gründen. Hier wird der Vorgang viel richtiger erfaßt: es ergänzen sich sukzessives und simultanes Verfahren, abwechselnd nach Bedarf, aber auch nach zufälligem Anreiz im Organ oder im Objekt.

Z. 30 f. Statt des Beispieles vom Enzian und anderer Pflanzenschilderungen aus Hallers „Alpen“ wird für heutige Leser ein näherliegendes aus der modernen Literatur gewählt. „Ich frage den Dichter nur, wie steht es um den Begriff des Ganzen,“ sagt Lessing. „Die poetische Schilderung bleibt unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter; aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen.“

S. 51. **Z. 1.** Kollision = Zusammenstoß, Verwickelung, Widerstreit.

Z. 25 f. Vgl. Schillers Urteil über Matthisons Gedichte. Dagegen hat schon Eiselen auf die reichen Beispiele der Verwandlung des Simultanen in ein Sukzessives bei unsern klassischen Dichtern hingewiesen: in Goethes Hermann und Dorothea, Schillers Spaziergang; — die Schilderung des Ungeheuers im Kampf mit dem Drachen, der Erinyen in den Kranichen des Ibykus, des Eisenhammers usw.

XVIII.

S. 52. **Z. 4.** Francesco Mazzuoli, genannt Parmigianino, nach seiner Heimat Parma (1503—1540), war ein Nachfolger des Correggio. Man weiß von ihm kein Werk anzugeben, das Lessing hier gemeint haben kann. Wahrscheinlich liegt eine Verwechslung mit Lodovico Mazzolino von Ferrara vor (c. 1481—1530), dessen erzählender Darstellungsweise auf kleinfigurigen Bildern die Aussage Lessings über den Raub der Sabinerinnen ganz entspricht.

S. 52. **Z. 6.** Tiziano, Vecellio (1477—1576). Wahrscheinlich ist hier das dem Tizian zugeschriebene Bild der Gall. Borghese in Rom gemeint, das Richardson erwähnt; es gilt jetzt für ein Werk des Bonifazio.

Z. 9. Dies Verfahren findet sich bei legendarischen und historischen Stoffen besonders im 15. Jahrhundert allgemein. Es ist aber ein wesentlicher Unterschied 1. zwischen Wandmalerei, an der wir schauend entlang gehen müssen, und Tafelmalerei, vor deren gerahmten Einzelbildern wir still stehen, — 2. zwischen Nebeneinanderreihung (Koordination) gleichwertiger Bestandteile und Unterordnung (Subordination) oder Hintereinanderschiebung verschiedenwertiger Szenen.

Besonders lehrreich für die Entwicklung zur Einheit des Momentes ist die Reihe der Wandgemälde von Botticelli, Ghirlandajo, nebst anderen Florentinern einer- und Perugino (Schlüsselübergabe) andererseits; aber auch der Vergleich zwischen den Deckenbildern Michelangelos (Schöpfung — Sündenfall und Vertreibung) und den Teppichen Rafaels, die zu unterst aufgehängt wurden.

Z. 25. Man darf den „einzigen Augenblick“ nicht vom Objekt, dem Vorbild der Darstellung, auf das Subjekt des Beschauers übertragen. Das wäre eine Verwechslung des tatsächlichen Verhältnisses, zu der die deutsche Sprache mit ihrem Wort „Augenblick“ leicht verleitet. Es ist objektiv der Zeitmoment gemeint. Den Vorgang des Sehens beschreibt Lessing ja selbst, im Gegensatz zur einheitlichen Auffassung des Ganzen, zutreffend genug oben S. 50, 23 f.

Z. 30 ff. Man vergleiche etwa Lionardos Abendmahl mit dem v. Gebhardts. Die ganze Reihe der Teppichkartons von Rafael ist geeignet, daraufhin geprüft zu werden. Neben Heliodor und Attila gibt aber die Befreiung Petri eine bedenkliche Zerteilung in verschiedene Momente (jedoch für den entlang gehenden Betrachter wie der Parnaß). Fehlerhaft sind häufig die Kompositionen von Cornelius in der Münchener Glyptothek: Zorn des Achill.

S. 53. **Z. 14—20.** Es wird also von der sinnlichen Wahrnehmung an die höhere Instanz, die Vorstellung, appelliert. Die psychische Synthese leistet die Einheit. Wir sind eben vor dem Bilde nicht ganz Auge, vor dem Gesang des Dichters nicht bloß Ohr, sondern vor beiden ganze Menschen.

XIX.

Der rein archäologische Inhalt des Kapitels veranlaßt uns, es aus dem Text dieser Ausgabe wegzulassen. Wertvoll für deren Zweck wäre nur das Beispiel Ilias XVIII v. 497—508 und dessen Erörterung (bei Reclam S. 107, Z. 4—15 u. 33—39, bezw. 108, 8); doch kann sie nur gelegentlich einmal verwendet werden, während sie hier den Zusammenhang störend unterbräche.

XX.

S. 53. **Z. 26—28.** Es ist in erster Linie der menschliche Organismus, der hier maßgebend wird für die Definition der Körperschönheit. Von ihm übertragen wir sie auf die einfacheren, aber uns zunächst fremdartigen, krystallinischen Bildungen der „unorganischen" Natur. Vgl. Aristoteles, Poet. Kap. VII., § 8.

S. 54. **Z. 2.** Statt „Malerei" würden wir in erster Linie ebendeshalb „Bildnerei" sagen müssen.

Z. 22. Anmkg. Lodovico Dolce, ital. Dichter und Gelehrter, geb. Venedig 1508, gest. um 1566. Sein „Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino,...Venezia" 1537, ist in Eitelbergers Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik, Bd. II, Wien 1871, übersetzt. Die Beispiele aus Anakreon versprechen freilich durch die Beziehung zur bildenden Kunst, d. h. die Fiktion des Malenlassens, mehr, ergeben aber auch nichts Entscheidenderes als die Tatsache, mit der Lessing schließt: „So weiß auch Lucian von der Schönheit der Panthea anders keinen Begriff zu geben, als durch Verweisung auf die schönsten weiblichen Bildsäulen alter Künstler. Was heißt aber dieses sonst, als bekennen, daß die Sprache für sich selbst hier ohne Kraft ist; daß die Poesie stammelt und die Beredsamkeit verstummt, wenn ihnen nicht die (bildende) Kunst noch einigermaßen zur Dolmetscherin dient?"

S. 55. **Z. 28.** Hier ist das Beispiel über Ovids Geliebte Corinna (Amor. I. 5. 19) weggelassen.

XXI.

S. 56. Z. 1 f. „Grazie erheischt immer Bewegung", sagt auch Webb, Untersuchung des Schönen in der Malerei, a. d. Engl. Zürich, 1766, p. 57. Hagedorn, Betrachtungen über die Malerei, 1762, II. 584: „Die in zusammenstimmende Bewegungen oder Stellungen gesetzte Schönheit gibt dem menschlichen Bilde den Reiz" usw. Vgl. die Erläuterungen.

XXII.

Z. 24. Kroton in Bruttium, wo das Bild im Tempel der Hera aufgestellt gewesen sein soll; nach Plinius XXXV, 64, war es jedoch in Agrigent.

S. 57. Z. 5. Die Szene am skäischen Tore von Troja hat Asmus Carstens in einer Skizze wiederzugeben versucht. (Abbildung in Dohmes Kunst und Künstler des XIX. Jh. I, VI. 13.)

S. 58. Z. 32. Vgl. Feuerbach, der Vatikanische Apollo, 2. Aufl. S. 122 ff. Der sog. Antinous vom Belvedere ist ein Hermes. (Vgl. Burckhardt Cicerone, I.)

S. 59. Z. 9. Pasqualini (nicht Pasquilini, wie bei Lessing steht) ist wahrscheinlich ein Sänger der päpstlichen Kapelle, Zeitgenosse Andrea Sacchis (1598—1661), dessen hier erwähntes Gemälde bei Nagler, Künstlerlexikon XIV. 123, angeführt wird, gestochen von Strange nach dem Original in der Sammlung Farnese zu London.

XXIII.

S. 60. Z. 3. Wie vorher (S. 53, 26) von „körperlicher Schönheit" die Rede war, ist auch hier die körperliche Häßlichkeit des organischen Geschöpfes gemeint. Daß Lessing mit der ästhetischen Würdigung des Häßlichen den eigentlichen Anfang gemacht hat, anerkennt Rosenkranz, Ästhetik des Häßlichen, Königsberg 1853, S. 435, Anm. 1. Vgl. die Erläuterungen.

Z. 29. „Häßlichkeit ist Unvollkommenheit," also die „sinnlich erkannte Nichtübereinstimmung mannigfaltiger Teile zur Einheit", wenn wir sie als Gegensatz der Schönheit nach den Be-

griffsbestimmungen Moses Mendelssohns fassen, denen sich Lessing anschließt.

S. 61. Z. 13. Pope, Alexander, engl. Dichter (1688—1744), Vf. des „Lockenraub“ (komisches Heldengedicht), der „Dunciade“ (Satire), des „Essay of man“ (Lehrgedicht). Vgl. Lessing, „Pope, ein Metaphysiker“.

Z. 14. Wycherley, William, engl. Lustspieldichter (1640 bis 1715), Vf. „die Frau vom Lande“, — „der Freimütige“.

XXIV.

S. 63. Z. 6. schränkt, bei Lessing steht: „schließt“ sie sich ein.

Z. 9. Nach einer Notiz Nicolais war der Verfasser des betr. Literaturbriefes Moses Mendelssohn (Brief 82 v. J. 1760). Vgl. Mendelssohns ges. Schriften, Leipzig 1844. IV, 2. S. 11 ff.

S. 64. Z. 25. Aristoteles nennt nicht reißende Tiere, sondern „mißachtete“ (*ἀτιμοτάτων*), am geringsten geschätzte, die niedrigsten Geschöpfe.

S. 65. Z. 21. 27. „Malerei“ hier wie fast immer für bildende Kunst überhaupt. Gerade hier aber ist sorgfältige Scheidung zwischen Plastik (Vollkörperlichkeit), Relief, — und Malerei (Augenschein auf der Fläche) notwendig, um alle Gründe für und wider abzuwägen. Vgl. die Erläuterungen.

Literatur

Blümner, Hugo: Lessings Laokoon, herausgegeben und erläutert. 2. verbesserte und vermehrte Auflage. Berlin, Weidmann, 1880.

Cosack, W.: Lessings Laokoon, für den weiteren Kreis der Gebildeten und die oberste Stufe höherer Lehranstalten bearbeitet und erläutert. 3. Aufl. Berlin 1882.

Fischer, Heinrich: Lessings Laokoon und die Gesetze der bildenden Kunst. Berlin, Weidmann. 1887.

Gosche, Richard: Lessings Laokoon, herausgegeben. Berlin, Grote. 1876.

Schilling, Georg: Laokoon-Paraphrasen. Leipzig, B. G. Teubner. 1887.

Ziehen, Julius: Kunstgeschichtliches Anschauungsmaterial zu Lessings Laokoon. 2. Aufl. Bielefeld u. Leipzig, Velhagen u. Klasing. 1905.

Sachregister

zu den kunsttheoretischen Schriften von A. Schmarsow
mit Benutzung eines Gesamtregisters von Dr. Hans Lindau

Schlüssel

B. Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste.
I. Zur Frage nach dem Malerischen, sein Grundbeffriff und seine Entwicklung. Leipzig, Hirzel. 1896.
II. Barock und Rokoko, eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur. Leipzig, Hirzel. 1897.
III. Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis untersucht. Leipzig, Hirzel. 1899.

G. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter, kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhang dargestellt. Leipzig u. Berlin, B. G. Teubner. 1905.

V. Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten, sechs Vorträge über Kunst und Erziehung. Leipzig, B. G. Teubner. 1903.

W. Das Wesen der architektonischen Schöpfung, Antrittsvorlesung am 8. November 1893. Leipzig, K. W. Hiersemann.

H.

I.

K.

L.

N.

R.

T.

Ü.

U.

V.






Stanford University Libraries
3 6105 013 390 237



